محمد معتصم

المرأة والسرد



دار الثقافة
مؤسسة للنشر والتوزيع



المرأة والسرد

محمد معتصم

المرأة والسرد



دار الثقافة
مؤسسة للنشر والتوزيع
34-32 شارع فيكتور هيكو — ص.ب. 4038
الهاتف 022.30.76.44 - 022.30.23.75
فاكس 022.30.65.11 — الدار البيضاء 20500

الكتـــاب : المرأة والسرد
تأليـــف : محمد معتصم
الطبعـــة : الأولى 2004
الناشـــر : دار الثقافة – الدارالبيضاء

الغـــلاف : حياة القادري
الطبـــع : مطبعة النجاح الجديدة – الدارالبيضاء
الإيـــداع : القانوني رقم 2004/165
ردمـــك : 9981-02-506-2

إلى أُمّي

تقديم :

السرد والكتابة النسائية

1) الكتابة النسائية:

لقد تعرض مفهوم الأدب على يد الحركات النسائية في الغرب إلى الكثير من الانتقاد، ومحور الهجمة الانتقادية يقوم على فكرة أساس مفادها أن الأدب مفهوم ذكوري وقد ورث حمولة عبر التاريخ ترجح قضايا الذكور وسلطة الرجل في المجتمعات البطريركية، وتقلل من شأن المرأة في الحياة الاجتماعية الفعلية، وتكرس الوضعية البائسة للمرأة. وقد نشأ مفهوم الكتابة النسائية ضدا على مفهوم الأدب اعتقادا منهن أن الكتابة مفهوم جديد ويمكن تحميله الكثير من المعاني والحمولات التي تشد من عزم المرأة. وأن مفهوم الكتابة بانفتاحه وبخلوه من المعايير المحددة لأبعاده كما مفهوم الأدب، تسمح للمرأة بالبوح والتعبير الحر. ومن هذه الزاوية كانت الكتابة النسائية ميالة إلى الكتابة السير ذاتية حيث تجد الذات متنفسا لها وتبوح وتعترف بكل ما كانت تحس به من ضيم ومن ضيق في كنف القبضة الحديدية.

وإذا كانت هذه الحركات النسائية تنشط أكثر في الأحزاب وفي النقابات والجمعيات فإنها لم تغفل الواجهة الأهم والأكثر تأثيرا على المجتمع ؛ أي الأدب، والتعبير الأدبي. فظهرت صحف مجلات مختلفة تهتم بالمرأة على جل المستويات، سواء أ كانت حقوقية قانونية أو اجتماعية أو ثقافية... وقد شهدت الولايات المتحدة الأمريكية هبة قوية أطاحت بالكثير من الأصنام. وفي فرنسا بعد 1974م ظهرت نزعة نسائية قوية تنتقد المجتمع الصناعي الغربي الذي لم يزد وضعية المرأة إلا تأزما وتهميشا واحتكارا، وفرض سلطة الذكور على الفن عامة. وكانت سيمون دي بوفوار رمزا للمرأة القوية التي تصارع بندية الرجل في مجال خاص وهو مجال التنظير الأدبي، مدافعة عن حق المرأة في الوجود الحر والمستقل. ومدافعة عن فكرتها الشائعة "إننا لا نولد نساء لكننا نصير كذلك" ؛ أي أن المرأة لَيْسَتْ إلا نتاج علاقات اجتماعية متوارثة وعرفية يجب التخلص منها حتى تجد المرأة وضعيتها السليمة التي جبلت عليها. وتتضمن القولة قضية في المفهوم آية في التعقيد، وتتمثل في فصل سيمون دي بوفوار بين مفهومي المرأة، مفهوم سائد حملته الموروثات الاجتماعية والثقافية معنى الخنوع والدونية والتهميش والازدراء. ومفهوم جذري أصيل يشكل الخصوصيات المميزة للمرأة بيولوجيا وحتى نفسانيا وذهنيا عن الجل / الآخر. إن مفهوم المرأة واحد في الحقيقة إلا أن حمولته هي التي تتغير. وتسعى المرأة المعاصرة منذ ذلك التاريخ في أوروبا (فرنسا) إلى تعميق الهوة بين المعنى السائد للمرأة (البيت، والإنجاب،

والخنوع ...) وبين المعنى الفاعل الذي يجعل المرأة طرفا مشاركا في الحياة العامة والعملية والثقافية في آن واحد، دون حساسيات موروثة وتصنيفات جنسانوية ودون أنانية خصوصية، فللمرأة كيانها ودورها، وليست المرأة أداة متعة وَمَعْمَلاً للتفريخ والمحافظة على النوع البشري فقط.

2) السـرد:

ما يلفت الانتباه في الكتابة السردية النسائية العربية والتي درسنا منها عددا لا بأس به من الكاتبات العربيات في هذا الكتاب، أن صوت السارد واضح ولا غبار عليه. وأن المرأة الكاتبة اختارت السارد القوي الحضور في النص والمتحكم في سير وترابط الأحداث. ونادرا ما يكون السارد من خارج النص. ومن هنا يبدو تأكيد الدراسات النقدية العربية والغربية على التلازم بين السرد عند المرأة والكتابة السير ذاتية. إلا أننا نرى لذلك تفسيرا آخر يستمد قوته من الهدف الاستراتيجي والأساس من كتابة المرأة، ومن المرحلة المتطورة التي بلغتها الكتابة لدى المرأة بعد أن أصبحت عنصرا مشاركا في الحياة الثقافية وفي جل مرافق الحياة، وتبوأت مناصب المسؤولية في مواقع متعددة. إن الحضور القوي لصوت السارد في الكتابة السردية النسائية يدل على المقام الذي وصلته المرأة بعد أن تجاوزت المواقف الخجولة وأدوار المسكنة التي فرضتها عليها الشروط الاجتماعية والأخلاقية والسياسية والفكرية للقرن التاسع عشر عندما بدأت المرأة العربية تخوض حربا ضروسا ضد القيود المذكورة أعلاه. وبداية ارتفاع صوتها من خلال الصحف التي أنشأتها أو ساهمت في إنشائها والكتابة فيها.

واختلاف صوت السارد في الكتابة السردية لدى المرأة عن صوت السارد / الشخصية القصصية والكاتب في الكتابة السير ذاتية أو في كتابة اليوميات والمذكرات يدل عليه السرد النسائي الوارد في هذا الكتاب.

إن صوت السارد في السرد العربي النسائي عال واضح وصريح ويذهب رأسا إلى مراده. ويظهر مشاركته الفعلية في عملية النسرد وتركيب الأحداث وتنظيمها، ويعلن كذلك انخراطه الصريح في ما يجري في الحياة، فإنه لا يخفي كذلك قدرته على مساءلة العوالم الدَّفينَة للنفس البشرية والبحث عن الأسباب الحقيقية الكامنة خلف السلوك الاجتماعي للرجل وللمرأة على حد سواء. إن صوت المرأة الإبداعي لا يهمل القضايا الكبرى التي ترزح تحت وطأتها الأمة العربية اليوم سواء أكانت قضايا اجتماعية كوضعية المرأة في الحياة الاجتماعية، وموقف المؤسسات والهيئات المدنية من مساهمتها، وتردد المجتمع في السماح للمرأة بالاشتراك الفعلي. وتدون المرأة رأيها غالبا من زاوية المشاركة الفعلية ومن زاوية الانتقاد.

أو كانت قضايا سياسية وحقوقية تطرح فيها المرأة قضيتها التي ما تزال تعرف في جوانب منها بعض التقصير. ترى المرأة أن القانون المدني لم يمنحها كامل حقها الإنساني الذي يساويها بالرجل أمام المجتمع وأمام القضاء، وخصوصا ما يتضمن في المغرب مثلا "مدونة الأحوال الشخصية" كحق المرأة في تبني الأبناء، وفي العصمة، أو حق الخلع كما في

بعض الدول العربية الأخرى. وقد انبرت لهذه المواضيع كتابات نسائية اختارت كتابة التقارير واليوميات والاستجوابات والتحاليل الاجتماعية والأنثروبولوجية التي تحفر في الأسباب الموروثة ذات الصلة بالمخزون الثقافي الشعبي، والتراكمات التاريخية...

وللمرأة الكاتبة سرود ذات مستويات مختلفة جماليا، كما تبين الدراسات في هذا الكتاب. بعض النساء أبدعن في تهذيب اللغة وتطويعها لتصير حاملة لخصائص المرأة، سواء تعلق الأمر بالألفاظ أو التراكيب الجملية. وقد وقفنا على ذلك في عدد من الكتابات خاصة لدى رجاء الطالبي وسحر ملص وسمية رمضان. وغالبا ما يأتي الاهتمام باللغة مقترنا مع ما يعرف ب "الشعرية" نسبة إلى "الشعر" وإلى الشعور لا إلى المناهج الشعرية الحديثة في الدراسة النقدية.

ومن الجماليات الفنية في السرد النسائي العربي حفر المرأة في داخل وباطن النفس البشرية وفي ثنايا الذاكرة. ولأن العالم الخارجي أصبح - أو كاد - حكرا على الرجل بحكم طول تجربته في هذا الميدان. اختارت المرأة تفكيك العوالم الداخلية ونحت بالسرد العربي المعاصر من الخارج الاجتماعي بل الإيديولوجي أساسا، إلى الداخل المجهول والغائب، فأسست كتابة سردية "ذاتية" لا هي ذاتوية مريضة ولا هي رومانسية بكائية بل تحليل وتشريح للمخزون الدفين الذي سعت إلى اكتشافه الدراسات التحليل ـ نفسية معتمدة على الأحلام وتركيبها وتأويلاتها، والميول والرغبة،

واللاوعي ذلك العقل الباطن المكون من تراكمات لا تظهر إلا في السلوك قولا وفعلا. والكتابة مظهر من المظاهر السلوكية. ولهذا الغرض ركزنا على دور الذاكرة في الكتابة السردية العربية واعتمدنا على مفهومين إجرائيين، هما : الاسترجاع والاستذكار. وقد حددنا الفروق بينهما في هذا الكتاب. فالاسترجاع يَأتي، بصورة بسيطة، في سياق تداعي الأحداث الروائية والقصصية. أما الاستذكار فإنه يُستدعى متعمدا الأحداث لتأثيث الفضاء القصصي والروائي.

وصوت الذاكرة واضح في السرد النسائي العربي، وقد منح هذا الصوت للسرد العربي إمكانية التنويع والتكسير في زمن السرد، وإمكانية إدراج أصوات سردية متخللة كالبوح والاعتراف والتدفق الشعوري والانتقاد والسخرية والحكي السير ذاتي.

في رواية مثل رواية "فوزية سلامة" يتجلى المشكل الاجتماعي من خلال دور الأسرة ودور التربية في تشكيل نفسية وشخصية المرأة. فتناقض مشاعر المرأة يستمد من تناقض المجتمع أمام قضايا خاصة. فالسلوك العام للمرأة ناجم عن عدم الوضوح الذي يعانيه المجتمع، فهو يدعو إلى تعليم المرأة وحقها في التعبير والحرية لتكون عنصرا فاعلا في المجتمع وفي تطويره وفي ملء النقص البشري والفكري...لكنه يحمل أفكارا سيئة عن المرأة ونوايا أخلاقية موروثة أنتجتها ظروف وشروط مختلفة عن العصر. وهذا التناقض له تأثيره على دور المرأة. فلا حظ للمرأة في الحب أو

الاعتراف بمشاعرها الفردية الخاصة، وإن كان لها الحق في التعلم والعمل ومخالطة الرجال... وكأن المرأة مجرد شهوة ومصدر للغواية. وهذا التناقض يحد من دور المرأة في المجتمع. ورواية "حنان الشيخ" تركز على الجانب الآخر الذي لَمْ تفصح عنه "فوزية سلامة". فقد ركزت على الجانب الجسدي بمعناه الخام لا الجمالي. وركزت على جنسانية المرأة ذلك العالم المجهول الذي ظل حبيس العتمة. فكشفت "حنان الشيخ" عن هذا العالم من خلال شخصياتها الروائية خصوصا في روايتها "إنها لندن يا عزيزي" الواردة الذكر في الكتاب. وهناك مشهد صريح ترصد فيه الساردة غلمة الشخصية العربية. الزوجة التي عانت من تسلط أم الزوج ومن إهمال قرينها في البيت. إهمالها كإنسان له مشاعره وله احتياجاته. ولم تجد الشخصية الروائية حريتها الشخصية إلا مع الإنجليزي المهذب جنسيا، وهاوي الآثار والتحف العربية. وكأن المرأة العربية تحفة مدفونة في التراب، وفي الإهمال تنتظر من يكشف عنها الستار ويفجر كوامنها ويحررها من قيود اجتماعية وأخلاقية جعلت من الحياة الجنسية للمرأة في بيتها "طابو" محرما لا حديث عنه وفيه والواجب نسيانه وتجاهله وممارسته في الخفاء أو في أماكن محرمة وشائنة كالمواخير. إلا أن "حنان الشيخ" لم تفصح عن هذا "الطابو" فقط بل أشارت إلى الرجل العربي وتناقضه في الحياة وفي السلوك. أي كيف يعيش في بلده وفي بيته ومع زوجته وكيف يتصرف في إنجلترا. وذلك ما ركزت عليه في روايتها "مسك الغزال" الواردة دراسة عنها في هذا الكتاب أيضا.

وإذا كان الخارج حكرا على الرجل فإنه اليوم لم يعد كذلك فقد دفعت ظروف الحرب والحصار والاستيطان في كل من فلسطين والعراق المرأة إلى المنفى والمهجر وإلى الكتابة في مجالات حامية وعالية الأهمية. فجاءت روايات "سحر خليفة" ناضجة عميقة فيها من الآراء والسجال والتحاليل ما لا يدع شكا في قدرة المرأة العربية المعاصرة على فهم الواقع وتحليله والمساهمة في تطويره وتفعيله. كما جاءت روايات "سميرة المانع" و"هدية حسين" لتشريح الحياة تحت الحصار وتحت نيران حرب إقليمية حصدت الكثير من الأرواح وغيرت الكثير من أنماط الحياة وأنظمة العيش وقلبت الكون رأسا على عقب.

إن السرد في الكتابة النسائية ارتقى إلى درجة عالية جدا جماليا كما يظهر في الروايات والقصص القصيرة الواردة في الكتاب. اجتماعيا من خلال تشريح العلاقات بين الأفراد داخل المجتمع ومؤسساتهن وداخل الأسرة (هالة البدري). أو على مستوى الذات والذاكرة ومخزونهما الدفين والمغلف بالكثير من الحميمية. وعلى مستوى اللغة والتركيب في قصص رجاء الطالبي والقصص المكثفة لسمية يحيا رمضان..

ويمكن تحديد محاور للكتابة السردية النسائية العربية كالتالي:

- **السرد والتجريب**
- **السرد والقضايا الاجتماعية**

- **السرد والقضايا السياسية**
- **السرد والذاكرة**
- **السرد وَالكينونة، أي المخزون النفسي والذاتي**
- **السرد والحكاية الشعبية...**

إن السرد النسائي العربي أشكال مختلفة من المقاومة ضد التجاهل والإهمال والنسيان، ومشاركة فعالة في بناء الذات العربية (الكينونة) والمجتمع، وتنشيط للفكر في زمن انقلبت فيه القيم وتضاربت وكَثُرَتْ قلاقله ومشاكله.

السرد النسائي بالمغرب *

1) تقديـم :

يتوزع هذا المدخل محوران: الأول أطرح فيه مجموعة من القضايا الخاصة بالكتابة وبالكتابة الإبداعية لدى المرأة؛ وظائفها، وصيغها، ومغايرتها. والثاني محاولة لقراءة الإبداع النسائي من خلال كاتبة مغربية رائدة في الكتابة السردية (قصة قصيرة، ورواية)، أقصد **خناثة بنونة** إلى جانب نساء مغربيات توقفن عن الكتابة لأسباب لا نعرف حقيقتها كالكاتبة **مليكة الفاسي** (المرأة الوحيدة الموقعة على وثيقة الاستقلال)، **وآمنة اللوه، ورفيقة الطبيعة**.

2) الكتابة والكتابة النسائية المغربية.

لعل التفكير في وضع حد موضوعي ونهائي للكتابة في ظل متغيرات الوضع الحالي، يبدو ضربا من الخيال، ونوعا من المستحيل. إذ كيف يمكن الإمساك بالمتعدد اللامتجانس وحصره ضمن الواحد المنفرد المنسجم. وأقصد المفهوم والمصطلح.

بهذا السبب أفسر الاختلافات الكبيرة والكثيرة في تحديد مصطلح الكتابة عند العديد من الكتاب. لكن ما لا يمكن الإمساك بجوهره يمكن إدراكه من خلال مظاهره وتجلياته. والكتابة تنتمي لهذه الكائنات المتغيرة والمختلفة. والكتابة تنتمي لهذه الكائنات التي تبدو بدون جوهر أو حقيقة باطنية ومجردة. بل هي كائن جوهره في عرضه. مثلها في ذلك مثل الإنسان. الكائن الذي تجهل حقيقته وتدرك فقط تجلياته عبر العصور: أفعاله وأقواله. أفعاله التي غيرت المحيط وسيطر بها على قواه وكوارثه. وأقواله التي غيرت الوعي وحولت كل الماديات إلى مجردات. وحولت كل "الكليات" إلى "جزئيات" حتى يتسنى للجميع، على اختلاف إرادتهم وأوعائهم، فهمَ ما يجري على البسيطة. وحتى تجعل من الإنسان سيدا.

والكتابة قضية شائكة. مثلها في ذلك مثل المرأة العربية. لا يمكن إدراك جوهرها الباطن إلا من خلال تجلياتها ومظاهرها السلوكية.

وهذا ما ينبغي أن تضطلع به المرأة المعاصرة. وهذا ما يجب تجذيره في كتاباتها بوعي. وهذا أيضا ما يبحث عنه القارئ والناقد في الكتابة النسائية على اختلافها وتنوعها.

وإذا كان التعبير التالي: "كتابة نسائية" يثير الكثير من القضايا، من مثل: هل هناك معايير خاصة، نقدية تميز في الكتابة بين ما هو نسائي وبين ما هو رجالي؟ هل نطلق هذا التعبير على كل كتابة صارة عن امرأة كاتبة؟ ألا يمكن اعتبار

بعض كتابات الرجال كتابة نسائية، لما تركز عليه من أدوار وظيفية هامة للمرأة؟ سواء أ كانت المرأة شخصية محورية أم شخصيةٍ ثانوية وهامشية..

أقول، إذا كان هذا التعبير "الكتابة النسائية" يحتاج في حد ذاته إلى تحديد حتى يصبح إجرائيا، فإنني أرجح إرساله على كل أنماط الكتابة الصادرة عن المرأة سلوكا فاعلا أو منفعلا أو متفاعلا. وذلك من خلال الكتابة النقدية والإبداعية أو الاجتماعية والحقوقية ... إلى آخره.

يتوزع الكتابة النسائية ثلاثة محاور عامة نصنفها كالتالي:

الكتابة كإقرار بوضع قائم.

يندرج في هذا المحور كل الكتابات التي اعتمدت على الدراسة والبحث الميدانيين اعتمادا على (في تحليلاتها ومقارناتها ومقارباتها) الدرس السوسيولوجي، والدرس النفساني أو التحليل النفسي. وهي دراسات مفيدة ومهمة تحاول أن تنقل بصدق الوضعية العامة للمرأة. ونشيد هنا بمجموعة من الفعاليات النسائية والذكورية المغربية خاضت في مياه مائجة ورياض بكر من العوالم المنسية في تاريخ الكتابة والفكر. وهي كتابات غالبيتها باللغة الفرنسية.

الكتابة كتخطيب لوعي قائم ومظاهر سائدة.

هنا نخوض في نمط آخر من الكتابات. كتابة ترى في التفكير والبوح النسائيين خطرا. بل يمكن أن نطلق على ذلك

بالقياس والتشبيه اسم ومعنى "العورة". فالمرأة إذا باحت بتفكيرها وبما يزخر به مكنونها من أماني وهواجس ورغبات وتذمر وإحباط ... تكون قد كشفت عما لا يمكن الكشف عنه. وهذا الفعل إباحية مرفوضة.

وفي هذا المحور ندرجُ نمطا آخر من الكتابات، وإن بدا مناقضا للأول في ظاهره، ففي عمقه وقصده، يبدو مماثلا له. لأنهما معا ينظران إلى المرأة كمعطى أنثوي. الأول ؛ أي الكتابة التي تحظر على المرأة البوح بأنوثتها وإبرازها وتحبذ كتمانها وإقبارها وقمعها. وتأمرها بالعودة إلى حظيرة الحريم.

الثاني ؛ الكتابة التي تغيب المرأة ككينونة اجتماعية. وتجهر، عكس الأولى، بمظاهرها ومفاتنها. والتركيز عليها كسلطة قاهرة. يمكن بها إخضاع الآخر: الرجل. وهذا النوع من الخطابات ساد في بدايات التاريخ عندما استيقظ في ذهن الرجل ما قام به من إقصاء للمرأة وعزلها عن أدوارِها. فمنحها سلطة الجسد. ومنحها إمكانية الخروج به من شيْئيَّته وجموده إلى الحيوية والدينامية. ولا ننكر أن الجسد قد اكتَسَبَ ذاكرته الخاصة على مدى سنين طويلة. وهذه الذاكرة هي التي تستغلها الكتابات التخطيبية ضمن لغة جديدة في الإشهار التجاري، والملصقات الإعلانية والإخبارية، والمجلات النسائية التي ترقص على محوري **الفحولة والأنوثة**.

3) الكتابة كإنتاج وعي مغاير.

في هذا المحور يتركز اهتمامنا. لأن أي وعي مغاير ومختلف ينطلق من معطيات سابقة، هي ذاتها المتحدث عنها

في المحورين السالفين. فيقوض بنيتهما ويستخلص ما يمده بالاستمرار وقوة الإبداع والخلق.

إلا أن السؤال المفترض طرحه الآن هو، هل هذا النوع من الكتابة وجد سبيله وعمَّقها بين سبيلي النمطين السالفين؟

لا شك أن بعض الدراسات المستقبلية حفرت في هذا الاتجاه. فأوضحت تصورها الدقيق والمحدد لوضعيات المرأة. داخل السياق الثقافي وداخل التركيبة المجتمعية. لأنهما المجرى الشرعي لسلوك المرأة : أقوالها وأفعالها.

لكن يبقى الإبداع أكثر قدرة على ارتياد المناطق البكر والخوض في مجاهل عديدة نفسانية ومعرفية. أي أنماط العلاقات الداخلية، من مشاعر وأحاسيس وهواجس.

وفي هذا المجال هناك خصوصيات العمل التي تحدد بدورها مواقف المرأة من ذاتها وتصوراتها لوظائفها. ففي مجال الشعر يتصاعد صوت البوح حينا، يعلن عن التذمر والاندحار عندما تختنق الذات وتحاصرها هموم الداخل والخارج. وحينا، يعلن الارتياح والتواطؤ والاستكانة. وهو صوت يعبر بطريقة عكسية عن تخاذل الذات والموضوع، وعدم التواصل بينهما. وهو الذي يصلح تسميته هنا " الاستلاب " . وحينا، يصعد الصوت متفائلا مزهوا بذاته.

يبدو أن قضية المرأة قضية استيطان. فكيف للمرأة تحرير ذاتها واستخلاص كينونتها الحق؟ هل بتدخل الآخر؟ هل بالجلوس معه على مائدة المفاوضات؟ هل تقبل بأنصاف

الحلول؟ إذا كيف تستطيع المرأة أن تحرر جسدها من الميول التي ترسبت به منذ أزمنة غابرة؟ كيف تشذب الروح وتقلمها؟ هل يجب قتل الأنثوي بالضرورة؟

وهذا السؤال يبدو مركزيا في إبداع قاصة وروائية مغربية، هي: **خناثة بنونة**.

في مجموعتها القصصية "الكتابة خارج النص" تميز بين امرأتين:

- امرأة بقضية.
- امرأة بدون قضية.

وتميل القاصة إلى النمط الأول وتتعاطف معه. أي المرأة ذات القضية التي تناضل على الواجهة السياسية وتتصرف وفق تصورات تتحرك نحو التغيير. وكأن الصراع خارج الدائرة السياسية لا يمكنه أن يؤدي بالمرأة إلى التحرر من المكبوتات التاريخية التي تسيجها وتكبل فعلها. والقاصة تنطلق من مرحلة دقيقة في المغرب.

وفي هذا الباب نجد تصورا مختلفا تماما عند الروائية الفلسطينية "**سحر خليفة**" التي تجعل من العمل الاجتماعي واجهة أساسية للنضال من أجل التحرر. لأن القضايا السياسية ونظرا لعمومياتها وشموليتها تجعل من القضايا الخاصة محورا ثانويا. فالذي يجب على المرأة القيام به هو تفكيك وعي وتقويض بنية نفسانية وفكرية ومعرفية وسلوكية متجذرة في لا وعي المرأة وأطراف الصراع الأخرى : الرجل، والذات، والمؤسسة الاجتماعية/ المدنية.

من هذا المنطلق يصبح السياسي خاضعا للاجتماعي. أي أنماط العلاقات المغايرة. وتغيّر رؤية أطراف الصراع وشد اهتمامها إلى ما تعتبره المرأة قضيتها المركزية. لأن الوعي السياسي وعي تقريري، وأكثر من ذلك وعي طاكتيكي متحول باستمرار. بينما النمط العلائقي سلوك قائم وراسخ في اللاوعي. وإذا كان السلوك غير مشوش ساعد على تصحيح الوضع.

وإذا كانت "**خناثة بنونة**" قد اعتبرت المرأة بدون قضية امرأة زائدة عن الحاجة. وفضلة يجب استئصالها أو تهميشها لأنها تزيد وضعية المرأة تأزما. فإن المرأة بدون قضية عند "سحر خليفة" هي التي يجب التركيز عليها وتقويمها. ليس بحشوها بالأفكار والمواقف بل بتربية سلوكها وتهذيبه، كيف؟

للجواب على هذا السؤال وضعت "**سحر خليفة**" روايتها "**باب الساحة**". وركزت فيها على شخصية "**نزهة**". وجعلت من الدفء الاجتماعي حافزا قويا على تفجير وطنيتها التي كُبتتْ بفعل الجفاء والجمود العلائقي: الجمود الاجتماعي والإهمال، الذي يعتبر مصدر قلق وضيق وضجر عند روائية أخرى من لبنان، هي : "**حنان الشيخ**".

ترى **حنان الشيخ** في الوظيفة (العمل)، وهو سلوك اجتماعي، إمكانية يحقق من خلالها الفرد استقلاله وحريته، وينمي به مهاراته وقدراته الفكرية والجسدية. ترى في الوظيفة الاجتماعية واجهة أخرى للنضال من أجل التحرر والانعتاق.

4) أطراف الصراع في الكتابة النسائية.

يمكن حصر توجهات الكتابة النسائية موضوعاتيا وفق ما يلي:

- كتابات موجهة نحو الرجل.
- كتابات موجهة نحو المؤسسات المجتمعية/ المدنية.
- كتابات موجهة نحو الذات.

هذه التوجهات الثلاثة تحدد لدى المتلقي والناقد خصوصا الزاوية التي يصدر عنها الخطاب وبالتالي تحديد الدوافع المتحكمة في الرؤية والمشكلة للمقاصد.

والكتابة الموجهة نحو الرجل كثيرة جدا. تقوم بنياتها على نمط خاص من الصراع. فالرجل يمثل السلطة القاهرة والعائق الحقيقي أمام المرأة. ولكي تنطلق المرأة بكل حرية عليها أن تجتاز عقبة الرجل. لذلك نجد شخصية الرجل مشوهة ومبتورة ومهزوزة مثلا كما في رواية **"ليلى الأطرش" " صهيل المسافات "** . يقول النص : **" مهزوز أنا حتى أخال أني أنكسر، ووحيد أنا ما زلت ألوب على الطريق خارج العاصمة في درب متعرج رملي.. "** . ص (34). في مقابل صورة المرأة القوية الحنون المتزنة والجذابة. يقول النص مادحا : **" كم تغيرت زهرة !**

ما بين طفلة تحمل ضفيرتين سوداوين تناسبان سمرة وجهها واتساع عينيها.. وامرأة اليوم.. مسافة النضج والخبرة وقدرة

الرفض.. وجامحة هي ظلت منذ البدايات الأولي". ص (35). يأتي القول في الرواية على لسان الزوج صالح أيوب. لكن صوت المرأة الكاتبة أقوى.

هنا يتحول معنى الرجل من مجرد شخص بسيط إلى مستوى الصراع مع نظام معرفي وتركيبة نفسية وذهنية سادت فيما يطلق عليه "المجتمع الأبوي". حيث تتبوأ المرأة الهامش والأدوار الثانوية المكملة لنشاطات الرجل الأ ساسية. والصراع هنا يقوم على أساس واحد هو : **التملك**. فما دام الرجل يملك المرأة والمجتمع يثمن ملكيته تلك، فعلى المرأة أن تعكس هذا النظام (Système) أو تقوم **بتبديل الأدوار داخله**. وهذا يعني تحويل المجتمع الرجالي إلى مجتمع نسائي. وصراع من هذا النوع لا يمكن إلا أن يكون عملية انتحار واندحار جماعية. لأن تطاحن الجنسين يغيب من حسابه، ويسقط من الاعتبار ضرورة التعايش من أجل خوض صراعات التقدم والتغيير نحو الأفضل والأحسن.

إذا فموضوعة التملك تقوم على التصفية الدموية والعرقية للجنسين معا. لأن في تنحية الجنس الرجالي تنحية للجنس النسائي. ولأن تنحية الخصائص والخصوصيات الأساسية للنسائي تجعل من المرأة أداة طيعة وسهلة بيد مستويات أخرى أو سلط أخرى اجتماعية وسياسية وثقافية ومعرفية.

هذا الذي حدث فعلا عندما اكتشف الرجل وكذلك المرأة أنهما يتخبطان في حبال شرك المؤسسة، التي تؤكد الآن خطابات تعزف على **الأنثوي** في المرأة، وعلى **الفحولة** عند الرجل.

وقد استفادت هذه الكتابات من الصراع الدموي والعنيف الذي تحقق فعلا وقولا، واقعا وكتابة بين الجنسين. وطعنت الوعي الأبوي والوعي الأمومي في عمقيهما وولدت خطابها الجديد. في تصورها ينبغي أن ينحصر وعي الرجل وتفكيره في إثبات الفحولة من خلال مؤهلاته التي منحتها الطبيعة إياه ورسختها في ذهنه الثقافات وأنماط المعرفة التي أرخت لمسيرته الطويلة. وينبغي أن ينحصر وعي المرأة في الأنوثة واستعمالها كسلطة للإكراه والإرغام والإذعان.

في هذا السياق يمكن العودة إلى كتابات "**خناثة بنونة**" التي اعتبرت المرأة بدون قضية امرأة مستلبة الإرادة. والذي سلبها إرادتها هو الخطاب المؤسساتي الذي عزز الهوة بين الجنسين. فرأت المرأة التي بدون قضية تتخلى عن قضايا المرأة عامة وبذلك طلبها الحماية من الجماعة (المؤسسة بكل معانيها كفعل وكخطاب).

من قصة "**فصل من العذاب**" نسوق هذا الحوار بين شخصيتين:

" وتقول مليكة :

- أنت سارحة، لقد أخذتك المدينة مني؟ أليس لي أن أسمعك؟ كما حاولت وفشلت ألا تأخذك المهنة، ألا يسرقك الرصيد البنكي، ألا تلغي صوتك المواصفات الاجتماعية، لكن...

- كما تعرفين، فأنا لست توابل موسمية.

اندهشت مليكة وكانت بها رغبة للمزيد:

- ولكني محتاجة لصوتك، لك بالخصوص، حيث يتكسر التبلد المحيط بي في المهنة، حينما أحاصر بالحيثيات والفصول والبنود والأحكام.

ضربت عائشة حافة المائدة، كأنها تستشهدها على الواقع ولم تسامح:

بل حينما تحاصرين نفسك في الوضع الجديد الذي فضلته: الاسم ولائحة الاسم والواجهة والرصيد البنكي، ثم تساءلت بالصمت:

هل ذلك هو مداها، بعدها النهائي الذي تستطيع أن ترحل إليه؟ أن تكسب من خلاله اسما وأبهة ومركبا فاخرا.

ودافعت مليكة:

- ولكنها مهنتي.

فأوضحت عائشة:

- المهنة قد تكون معك أو ضدك، فاختاري منها ما تشائين.

فتعجبت مليكة بألم، وَهي تغرس بصرها في الأخرى:

- لكن كيف؟

- ألست محاصرة بجماعة لا تتحدث سوى عما استطاعت جلبه من أوروبا، عن نوع الديكور الذي غَيَّرَتْ به القديم في بيوتها، عن أنواع الماسات وأثمانها، عن...

وصاحت مليكة:

- ولكنهم رفقاء ورفيقات المهنة.

حين ذاك وقفت عائشة. كان ذلك حدها الذي تقف عنده في الحديث، حينما تجد أبوابا مقفلة عن قصد لا عن ضرورة". ص (71، 72، 73).

ليست المهنة فقط الحاجز، والوضع الاجتماعي للمرأة، بينها وبين الرجل، الذي تغذيه بوعي الخطابات المؤسساتية. ولكن هناك أشكال أخرى توغلت حتى عمق المرأة ذات القضية.

ولكي لا نجعل من هذا المدخل العام دراسة تحليلية، لأنها ستأتي فيما سيلي، نشير إلى بعض الحواجز المستنبطة من المجموعة القصصية "**الكتابة خارج النص**". كالحاجز النفسي في قصة "**العزلة الموقوتة**" بين أحمد وبطلة القصة. فالشعور بالتخاذل والانكسار والإحباط حطموا الطموح في التواصل والاتصال بين الجنسين. فتحوّل الرابط بينهما إلى مجرد الشوق والحنين. وهي مشاعر لا يمكنها أن تخترق حاجز الهزيمة (الشعور بالهزيمة). الشعور ذاته والإحساس نفسه يسودان قصة "**السهرة اليتيمة**". وفي كلا القصتين يكون السجن سببا في القهر والانكسار.

في قصة "**فصل من العذاب**" يصبح الحاجز اجتماعيا. فالمهنة تحتم على الشخصية - بقصد - مجاراة الوعي الذي تنتجه المؤسسة. وفي قصة "**الانتماء المؤجل**" يصبح الوضع الظرفي والنسبي سببا في الحيلولة بين الأم وابنها، بالإضافة إلى جموح الأم وتوقها إلى الرحيل الدائم.

إذا أصبح الخطاب في الكتابات النسائية تقويضا لمفهوم **التملك** وحل محله مفهوم **التوحد** أو التكتل من أجل تقويض الخطابات السائدة. وهنا يصعد إلى الذهن بجلاء خطاب "سحر خليفة" المشار إليه. فالتغيير الحقيقي يبدأ بتَغْيير الأنماط العلائقية بين الجنسين ضمن تركيبة مجتمعية جديدة تقوم على التعايش حتى يحمي الإنسان بقاءه ولا يتحول إلى شيء.

5) التركيب.

لقد أسهمت المرأة عموما في بلورة الفكر الإنساني بطرحها موضوعات جديدة على الإنسان. سواء في مجال الفكر السياسي، أو القضايا الحقوقية، أو القضايا الاجتماعية. وخصوصا التفكير والإبداع الأدبي والنقدي. وما حصرنا للتوجهات العامة الموضوعاتية للكتابة النسائية إلا محاولة منا لتلمس الجرح الذي ينزف عند هذا الكائن الجميل والصامد. وكذلك رصد مقارباته لقضاياه الجوهرية والوقوف عند الزوايا المختلفة والمتعددة التي تُموضعُ المرأة نفسها فيها خلال صراعها الأبدي من أجل تحقيق الكَينونة الحقّ. ولأجل المساهمة في التعريف بالمرأة الكاتبة العربية والمغربية يأتي هذا العمل.

التوالد السردي والمتوالية الحكائية

امتازت الكتابة الموروثة والكتابة الروائية المستحدثة إلى حدود هزيمة 1967م بالتوالي الحكائي. أي اعتمادها على قصة واحدة سواء تعلقت بشخصية محورية واحدة أو تعلقت بعدد من الشخصيات (غالبا ما تكون أسرة)، متشعبة الأحداث. لكن بالخضوع إلى منطق التوالي والتصاعد الدرامي من البداية إلى النهاية مرورا بالعقدة. ويمكن أن نمثل على ذلك بروايات مهمة بلغت شهرة وشيوعا بين كل الأقطار وكتبت عنها مقالات نقدية ودراسات وكتب، كما نُقلَ بعضها إلى السينما أو المسرح. كثلاثية نجيب محفوظ الَتي تدرس في تسلسل منطقي درامي متصاعد مراحل تطور أسرة السيد عبد الجواد.

بينما بعد الهزيمة والخلخلة التي هزت ما تكلس في الذات العربية، تحولت الكتابة الروائية متأثرة بكل تلك الهزات النفسية والفكرية. فجاء الخطاب مفككا غير مستكين إلى النهايات، غير مطمئن إلى التخمينات. بل مشاكسا عنيفا مدمرا للمنطق الدرامي منشئا منطقه الخاص الجديد. وهو المنطق العقلي العملي الذي يُخْضع عملية القراءة وعملية

التواصل والفهم والإفهام إلى القياس العقلي. والعمل على صعود القارئ إلى مستوى الكاتب لأن الوعي أصبح مسألة ضرورية في هذه المرحلة. أو الصعود إلى منطق تفكير المبدع. واكتشاف جماليات التجريب. ومن بين الجماليات التجريبية نجد التوليد الحكائي. حيث تعتمد الرواية على حكاية مركزية ومنها تنبثق حكايات أخرى فرعية. إلا أن الراوي يركز عليها بعد أن كان تركيزه منحصرا في الحكاية المركزية/ النواة.. والروايات في هذا المجال كثيرة.

تكسير خطية الحكي أو المتوالية الحكائية كان من نتائج التحولات التي جاءت بعد الهزيمة والضربات التي تعرض لها العقل العربي حتى يستفيق من الأحلام الوردية. وامتد ذلك إلى الراوي والشخصية الروائية المحورية، والحبكة، ونمط الحدث. وامتد إلى الوظائف والمقاصد. وكسر نمطية اللغة. التي كان يعتقد أنها بكر لا شية فيها ولا عيوب. فأصبحت اللغة الروائية الآن هجينة ما دام الواقع الذي تُعبِّرُ عنه، ومن خلاله، يقوم على عدم الانسجام (التفكك). وذابت الشخصية النموذجية في صهد الشخصيات العادية والمألوفة في الحياة دون تلوين أو تزييف. ولم يبق للراوي تلك السلطة الضمنية التي ترهب القارئ وتخضعه لمنطقها الصارم. بل أصبح الراوي يمتلك معرفة مماثلة لقدراته التي حددها له الكاتب الموضوعي. ورسم لنفسه حدود تدخله في الشخصيات وترتيب الأحداث واكتفى بتقديمها وذكر ما يعرفه دون غلو. وكسَّرت الاستذكارات زمنية الحكي

التقليدي وبالتالي تكسرت معه منطقية الحكي (الحبكة). وبعد أن كان المكان والزمان محايدين في عملية الحكي أصبح لكل منهما دوره وفاعليته. فالمكان جزء مهم من الشخصية والزمان يحدد رسمها الخارجي ويضبط حالاتها الباطنية. وسمح الكاتب لشخصياته بمناجاة النفس وسمح للشعور بالتدفق والامتداد طويلا حتى تقول (الشخصية) كل ما يحبسها ويعوقها على التطور وبالتالي يعوق السرد على الانسياب...

إنه عالم جديد يحتل فيه الإنسان المكانة السامية وتهيمن الموضوعية العلمية والمنطق على الانفعال والنمطية والتصنع. وحتى المتخيل أصبح قادرا على رصد تطوراته وتحركاته بعدما أُخْضِعَ للموضوعية. وفي هذا السياق يمكن أن نثبت روايات مهمةً جدا لروائيين عرب ومغاربة ك "قصة حب مجوسية" لعبد الرحمان منيف. و"لم نعد جواري لكم" لسحر خليفة. ورواية "يا بنات اسكندرية" و"ترابها زعفران" لإدوار الخراط. و"رحلة غاندي الصغير" لإلياس خوري. و"عين الفرس" للميلودي شغموم. و"لعبة النسيان" لمحمد برادة... واللائحة تطول بنا.

تصلح رواية "مسك الغزال" لحنان الشيخ أن تكون نموذجا للخاصية الكتابية : **التوالد الحكائي**.

تتألف الرواية من أربعة فصول جاءت معنونة بأسماء شخصيات نسائية كالتالي : سهى، ونور، وسوزان، وتمر. وكل شخصية نسائية في هذا العمل تحاول أن ترصد أو تعبر عن إحساس أو رغبة في الزمان "النفطي" ومكان هو

"الصحراء" عموما ودون تحديد اسمي. ونُبْقي على هذا التعميم حتى يبقى الاسم دالا على : الحرمان والجفاف والضيق والضجر. هذه المقومات المتداعية في ذهْن الشخصيات الروائية النسائية. وذلك ما يستدعي بالمقابل الحرمان الجنسي والجفاف العاطفي والضيق والضجر النفسيين.

تبدأ الرواية بحكاية مركزية، ليست في النهاية سوى حكاية "سُهَى" الفتاة اللبنانية المنفتحة على جل العلاقات الإنسانية والاجتماعية. تصل سهى مع زوجها إلى الصحراء مزودة بأحلام وردية جميلة. لكن الزمن في الصحراء قاتل وجاف وخانق. فيتسرب إلى نفس الشخصية الروائية شعور قوي بالتذمر والإحباط عندما تتناقض رغباتها مع الواقع الذي قذفت بنفسها في أواره. فتبدأ عملية التقييم من خلال المقابلة بين فضاءين هما : فضاء لبنان وفضاء الصحراء. حيث يعمل الزوج، وحيث مصدر الرزق. فلا تبدو لها أوجه للمقارنة لأن الحياة زيف وضجر. وتقارن كذلك بين المرأة في لبنان والمرأة في الصحراء. فتجد مواطن المفارقة الدالة على الحرمان وتبرهن عليها في شخصيات ثانوية يأتي ذكرها لهذه الغاية. أي الكشف عن المستور، وعن رغبات النساء الدفينة التي يفصحن عنها من خلال طرائق الرقص ذات الإيحاءات الجنسية المكبوتة. وهذا قمة الضجر حيث ستعبر سهى عن ذلك بشعورها بالغثيان.

خلال الأجزاء المكونة للفصل الأول تتعرف سهى إلى شخصيات أخرى سيكون لها دور في الرواية. وستكون مركز

الحكي (البؤرة، وأساس التوالد الحكائي). كشخصية سوزان وتمر ونور. ولكل واحدة حكايتها مع الشخصية الروائية المركزية "سُهَى".

وينتهي الفصل الأول باستعداد سهى لمغادرة الصحراء إلى بيروت بعد تحديد تاريخ الرحيل في "16 يونيو/ جزيران".

تقوم الحكاية المركزية على التوالي الحكائي، وذلك من خلال التسلسل المنطقي التالي للأحداث:

1. وصول سهى إلى الصحراء.

2. تعارض أحلامها مع شبكة العلائق في الصحراء.

3. شعورها بالضجر وبحثها عن البديل.

4. الفشل في خلق نوع من الألفة والطمأنينة بينها وبين المكان وأهله.

5. يدفعها إلى السقوط بين يدي العرافة "صيتة".

6. ثم بين براثن "نور" الشاذة جنسانيا، والتي تعاني اضطرابا نفسيا حادا.

7. تراكم الضجر والسأم والغثيان يدفعها إلى الرحيل بعيدا إلى بيروت، حتى عن زوجها وابنها.

هذا التوالي الحكائي يبعث في النفس شعورا خاصا. وبالتالي يجعل القارئ مرتاحا لعملية الحكي وتدفقه. لأنه لا يسلك الطريق الصعبة بل ينساب ضمن منطق الحكي التقليدي، شكلا (الخطاب)، المطمئن إلى البداية والنهاية. لأن

كل العناصر التي تتجمع لدى القارئ تبحث في النهاية عن التوقع والنتائج الصادقة. فالضجر والغثيان وإبراز الشخصية بالطابع المتوتر القلق يحتم نهاية واحدة لا بديل لها، وهي مغادرة الزمان النفطي والصحراء والرحيل بعيدا، حيث يمكن للفرد أن يتمتع بحريته في اللباس والمشي في الشارع والتفرج على واجهات المحلات التجارية... حسب الشخصية المحورية "سُهَى".

لكن الحكاية المنتهية تتوالد عنها حكايات أخرى. حكايات تحتاج إلى إضاءات. وما كان لسهى أن تدرك خبايا نفوس صديقاتها بالشكل الدقيق. وما كان لها أن تعرف نهاية حالات الشذوذ عند "نور". وما كان لها أن تعرف طرائق تخلصها من الضجر والغثيان. وكذلك الأمر بالنسبة لشخصية "تمر".

وما دامت سهى شخصية أو راو موضوعي واقعي لا يتجاوز حدود معرفته وقدراته الطبيعية. فإن الإضاءة ستقدمها الشخصيات ذاتها بذات الموضوعية والواقعية. فتحكي "سوزان" عن نفسها، وكذلك نور وتمر.

فهل نعتبر ذلك متوالية حكائية؟ أبدا لأن السياق السردي يتحول بدوره. والرؤية السردية تنتقل من التركيز على شخصية محورية في الحكاية المركزية إلى التركيز على شخصية ثانوية في الحكاية المركزية ومحورية في الحكاية المتولدة عنها. وتنقطع الصلة بين سياق وآخر، على مستوى الشخصية المحورية وعلى مستوى الأحداث. وإن ظل الزمان

النفطي واحدا والمكان واحدا كحدود أو إطار للرقعة التي تقوم عليها الأحداث.

ذلك التقاطع الطفيف وتلك التمفصلات الهائلة، هما اللذان يجعلاننا نعتبر "مسك الغزال" نموذجا صالحا للتوالد الحكائي. فكيف نوضح هذا الزعم أكثر؟ وماذا جاء في الفصول الثلاثة الباقية؟

في الفصل المعنون ب "نور" يتناول الحكي الشخصية المحورية، وهي: شخصية نور التي ورد ذكرها في القصة المركزية الأولى - سهى - والحكي يشمل تلك الجوانب المظلمة التي لا يمكن أن تدركها شخصية سهى. كالجوانب الغابرة من حياة الطفولة وعلاقات والدي نور وسلوك كل منهما. والحديث عن سفرها إلى القاهرة وزواجها من سامر الشاذ جنسيا ثم صالح وعلاقاتها في كل أسفارها (...) كل هذه الأحداث والسلوكات تبرز فقط من خلال الشخصية ذاتها، الشذوذ الناتج عن عوامل ذاتية وأخرى موضوعية، ساهمت في تكوينها شروط محددة ومصاحبة لتكوين الشخصية القصصية. فالاستهتار والنزقية والضجر والغثيان عوامل أو صفات لصيقة بالشخصيات في الرواية. وهي مشتركة وتحاول أن تعبر عن وحدة الخطاب، ووحدة الفضاء الروائي وتفاعلهما. إلا أن الملاحظة التي يمكن إدراجها هنا هي التشابه على مستوى العوامل الموضوعية كالضجر والغثيان اللذين وقفنا عليهما في القصة المركزية، وبما يتعلق بشخصية "سُهَى". وهذا يسبغ على الشخصية كما على الخطاب طابع

الواقعية أو الموضوعية في نقل الواقعة سواء من الواقع أو من المخيلة. وبخصوص العوامل الذاتية فهي تختلف لأن الوضعيات تختلف والنوازع كذلك.

فالعامل الموضوعي : الصحراء وضيق الحرية، يفرز في الشخصية توترات نفسية خطيرة وتحيل المحيط بها إلى جحيم لا يطاق. وهكذا تحاول الكاتبة "الراوية" عكس ما هو موضوعي على ما هو نفسي. وهذه حقيقة واضحة الآن. فالعالم المحيط بالشخص يتفاعل بالتأثير والتأثر مع التكوين النفسي. فالفراغ وضيق الحرية وتشديد الحصار على الأفراد في الصحراء (أيا كان معناها الحقيقي أو المجازي) ينعكس ضيقا وضجرا.

"سوزان" أو الفصل الثالث من الرواية، يلقي الضوء على شخصية غير عربية قدمت إلى الصحراء في الزمان النفطي بحثا عن المال. وسوزان جاءت في رفقة زوجها "ديفيد" تبحث عن البديل في الصحراء. وورود هذه الشخصية القصصية وظيفي محض، يريد أن يبرهن على أن الواقع الموضوعي يؤثر على سلوك الفرد. وقد يصل إلى حد توجيهه. ويبدو الفرد "الأعزل" كأنه أداة في يد الواقع الموضوعي الذي يحتويه. وهذه إشكالية عميقة جدا، تبرز أن الرواية ستظل ذلك الحقل الإبداعي الزاخر، والحقل المتضمن لكل الحيوات. عموما، سيظل ذلك الخطاب الموحد للمختلف، سواء أكان لغة أو لهجة أو فكرا أو جمالا ...

سوزان المرأة الأمريكية ستشعر بالإحساس ذاته الذي تعرضت له شخصية سهى قبلها ونور بنت الصحراء، ثم تمر

فيما بعد. حسب نظام الخطاب/ البناء الروائي في "مسك الغزال".

من مظاهر تأثير المجال في سلوك الفرد نجد استنجاد سوزان بالعرافة "صيتة" من أجل جلب عشيقها "معاذ" والتأثير عليه، هذا قبل أن يصاب بداء السفلس (الزهري). والاختلاف بين سوزان والشخصيتين السابقتين إصرارها على البقاء بالصحراء هربا من ضجيج المدينة الأمريكية. فما هي الأسباب الكامنة وراء ذلك القرار؟!

وحكاية سوزان تتمحور حول فكرتين نبعهما واحد، هما: محاولة التخلص من الزوج "ديفيد". ومحاولة جلب "معاذ" إليها، وإن تعرفت إلى زوجته وبيته.

أما "تمر" في الفصل الأخير - وإن كان من الممكن عنونة هذا الفصل بتاج العروس لما لهذه القصة المضمنة من مقومات...

أما تمر فهي فتاة صحراوية متعلمة تختلف عن شخصية "نور". منطلقة وتبحث عن منفذ تتخلص بواسطته من الضجر الذي ولّده لديها "الحبس" في البيت. وقوة إرادتها وإصرارها على الحرية سيمكنانها من الانعتاق وبناء الشخصية النسائية المستقلة بإنشائها معملا للخياطة. وبذلك سيتحقق لها الاستقلال المادي الذي يقود إلى الحرية والاستقلال النفسي والفكري.

إن "حنان الشيخ" هنا تقدم عددا من الشخصيات النسائية في حالات مختلفة بل متناقضة. لكنها عموما ليست

الشخصيات النسائية التي اشتغلت عليها في روايتها "إنها لندن يا عزيزي". ويعود ذلك الاختلاف إلى طبيعة الموضوع وخصوصية المكان. فالمرأة المحاصرة في الصحراء لها وضعيتها القارة. لكن الشخصية في لندن تعاني عدم الاستقرار وتعاني من التهميش والانحراف. فمصير أنماط الشخصيات في "مسك الغزال" مختلف تماما عن مصير الشخصيات النسائية العربية في رواية "إنها لندن يا عزيزي". لكن الذي تركز عليه الروايتان معا وتتخذه الكاتبة لغة منسية أو لغة ضمنية يتمثل في "الجنس". وكأن الكاتبة تنقل إلى القارئ الاضطراب النفسي، والخوف من المستقبل، والبحث عن الذات المفتقدة المحاصرة، الهواجس الدفينة، والحاجة إلى الحرية وتنفس الهواء النقي الصافي لدى الشخصيات القصصية عبر قناة الجنس. لأنه اللغة المشتركة بين الكائنات الحية. لكن كل نمط يحياها/ يتكلمها حسب تكوينه النفسي وثقافته. وذلك ما سيتجلي في مَا يَأتي:

إشارة:

* حنان الشيخ. مسك الغزال. دار الآداب. بيروت. ط 1. 1988م.

التسلسل والتجاور السَّردي

1) **حنان الشيخ** روائية لبنانية اختارت لكتابتها السردية نهجا يدل عليها ويميزها، خاصة في الرواية. وقد بيننا كيف أنها اعتمدت في روايتها "مسك الغزال" صيغة روائية تعتمد على "التوالد السردي". لكنها في روايتها "إنها لندن يا عزيزي" قد غيرت بعض الشيء من صيغتها الروائية. وإن حافظت عموما على طريقة بناء الرواية على أساس الشخصية الروائية. فجاءت الصيغة الروائية منبنية على التوالي السردي والتجاور الحكائي، كيف؟

إن مفهوم التوالي السردي يقصد منه تطور الأحداث وتناميها تناميا متسلسلا من نقطة البداية التي تختارها الكاتبة أو الكاتب إلى نهاية اختيارية بدورها.

أما مفهوم التجاور الحكائي فنقصد به بناء الرواية على أكثر من حكاية، أو على الأصح على حكاية مركزية، وتجاورها حكايات صغرى أو أقل تركيزا وتبئيرا في الرواية. ذلك ما تعلن عنه رواية "إنها لندن يا عزيزي".

2) **إذا كانت** الصيغة الروائية/ السردية تقوم على التوالي وعلى التجاور الحكائي، فإن ما لا يمكن إغفاله في هذا المقام: **اللغة المؤطِّرَةُ** للكاتبة. وهي لغة (شخصية أساسية في الرواية) تقوم بدور الشخصية المؤطِّرَة، وتقوم بدور الميثاق السردي الذي تتعاقد فيه شخصية الكاتب وشخصية القارئ. واللغة المؤطرة لدى حنان الشيخ تنبني على المعجم الجنسي. إنها لغةٌ ميثاقٌ. نجدها في "مسك الغزال" كما نجدها في "إنها لندن يا عزيزي". هذا الاستنتاج المتولد عن المقارنة بين روايتين للكاتبة يسنح لنا بإدراج رؤية الكاتبة ضمن التصور النفساني الذي يرى، كما ترى النظرية الفرويدية، أن مرتكز الشخصية الإبداعية أو الإنسان الواقعي في المجتمع يتمثل في الليبيدو أو الطاقة الجنسانية. ومن خلال الجنس يمكن الوقوف على حقيقة الشخصية. وهو ما يمكن استجلاؤه من تصادم أو فشل العلاقة بين شخصية "لميس" وزوجها العراقي الثري. وبينها وبين شخصية "نيقولاس" الإنجليزي. ويصف نيقولاس لميس بالحيوان الجنسي، عندما يُفاجأ بها تمارس العادة السرية على السرير بعد فشلها في استدراجه وإغوائه. والعادة السرية ذاتها كانت السبب في فشل زواجها، وعدم وصولها الذروة. إضافة إلى عوامل اجتماعية وأخرى تقليدية وعرفية تنبئ عن اختلاف التربية الجنسية بين أفراد الشعب العربي وأفراد الشعب الإنجليزي.

3) **إن اعتماد** الكاتبة على لغة الجنس أفرز عددا من القضايا ومن الاختلالات الاجتماعية والنفسية. وهذه الاختلالات

تعدُّ مرتكزا هاما من خلاله تسهم الرواية في الكشف عن الهمِّ الثقافي لدى الكاتبة. وتبرز أيضا المهمة التربوية والمعرفية للرواية.

فالكتابة لم تعد ترفا. بل الرواية (الكتابة) دراسة في القضايا الاجتماعية واقتراح لحلول ثقافية، أو حلول لإشكاليات ثقافية معاصرة. ومن المشاكل الثقافية بل الكينونية والمصيرية العربية: مشكلة الهوية. والرواية في جوهرها - كما بدت لنا من خلال الشخصية المركزية لميس - تطرح قضية الهوية العربية على المحك، وتعالجها إبداعيا، وسرديا.

إن لميس المرأة العراقية المطلقة تعاني من زواجها الأول، من أزمات نفسية وجنسانية، ومن تسلط أم الزوج، ومن حبسها في البيت، ومن سجائر زوار زوجها الذين يلوكون العراق ويدمنونه كأنه بلد لا يمتون إليه بصلة، ويسترجعونه كذكريات في أحسن الأحوال، ويأملون العودة إليه أسيادا بعد الإطاحة بالرئيس، وهم يتحلقون حول وارث الملك القديم. وتعاني من جهلها التام للبلد الذي تعيش فيه (لندن/ إنجلترا). من هنا يبدأ طرح قضية الهوية العربية الإسلامية. وتبدأ أول اصطدام ثقافي أو اختلاف ثقافي مع أول خطوة تبدؤها "لميس" وهي تحاول تعلم اللغة الإنجليزية حتى تتمكن من الاندماج في المجتمع الجديد. لكن التواجد داخل مجتمع من المجتمعات لا يعني أن الفرد قد اندمج فيه. لأن الجسد والمكان ليسا إلا الإطار. وأن الثقافة والعادات والتقاليد والأعراف، والعقائد كلها الجوهر الأساس في تكوين الشخصية، وفي تكوين الهوية.

ومعلمة اللغة الإنجليزية تدرك هذه المسألة الشائكة إدراكا سليما وجيدا. فتنصح لميس بأن تنسى ذاكرتها، وذكرياتها. وأن تتخلص منهما، إن هي أرادت أن تتقن اللغة الإنجليزية، وأن تتكلمها كالإنجليز أنفسهم. تقول المعلمة: "... كل ما يهمني عندما تنزلين سلالم بيتي ألا تفكري بأي شيء عربي. جملة واحدة في العربية، وكل ما أنجزناه يذهب سدى. هذا يتطلب الكثير. الله يكون بعونك" . ص (265). لكن لميس لا تستطيع التخلص من ذاكرتها. وهل يستطيع الإنسان فعلا أن ينسلخ من الموروث الحضاري الذي ينتسب إليه: الاسم، والعقيدة، والعادات، والتقاليد، والمخزون الأدبي والفكري، القضايا السياسية، والحضارية ؟ إن المسألة الثقافية جوهرية في تحديد الهوية. والمسألة اللغوية كذلك. وتبقى حجر عثرة بين تحقيق الاندماج الكلي (الذوبان) في المجتمعات الأخرى. ليس لدى العربي فحسب بل عند كل الشعوب. لهذا تخون الذاكرة رغبة لميس فتفوح الموروثات رغما عنها وهي تحضر مع نيقولاس لمشاهدة المسرحية :"تنتقل المجموعة إلى استوديو لورد ليتون. لم يكن هذا سوى بؤرة من الأفكار والألوان وتنفُّس مسام الجسم والأحلام والبلاد البعيدة، وكل ما تحمله تلافيفَ دماغ من جلس وارتمى وبكى وضحك. ولا بد أنها كلها لا تزال تهيمن على هذه المساحة المأخوذة من الفضاء، والتي عششت في الزوايا العالية، التي لا يستطيع أحد أن يطولها (أستطيع أن أكون بدلا من هذه الممثلة وكأنها لا تعرف التمدد فوق هذا الكرسي العربي، ولا أن تطل من هذه المشربية). أطر الصور العربية حفرت في الذاكرة العربية،

لا ذاكرة الإنكليز، تعرف لميس ماذا تود أن تقول هذه القطع الصامتة، تعرف تاريخها، تعـرف ما رأت. لو تتمـدد هنا. بينما لورد ليتـون يخلط ألوانه. السكـون يلف هـذا البيت، ويسمع حفيف الأشجـار. تفتح شنطة يـدها، تبحث عن قطعة لبان. كلما مضغت، تمنت أن يحدث لها شـيء لا تعرفه". ص (92).

4) **وإذا كانت** لميس تسعى إلى الاندماج في المجتمع الجديد (إنجلترا/ لندن) فإن سوزان في "مسك الغزال" تحاول أن تنسلخ بدورها عن مجتمعها المتحضر الذي تبرز عيوبه: الضجيج، وطغيان النزعة اللاَّإنسانية. ثم تشييء الإنسان، وطغيان النزعة المادية ... إلى آخر ذلك. كما أنها ترغب في الذوبان في المجتمع العربي حيث تشعر ذاتها بالدفء والحرارة الاجتماعيين. إنها في بلادها عبارة عن رقم وعلامة بدون قيمة، علامة متلاشية بين أشباهها من العلامات. ورقم محايد في عملية حسابية لا قيمة أساسية له، لا يؤثر ولا يتأثر. إنها الحاجة إلى اكتشاف الآخر المختلف. فالاختلاف هو الأساس لا الائتلاف والانصهار والذوبان في الآخر.

فإلى جانب اللغة الجنسانية لدى حنان الشيخ، تشكل المسألة الثقافية، وقضية الهوية محورين هامين في بناء العالم الروائي.

5) **الشخصيات الروائية** في "إنها لندن يا عزيزي" متنوعة ومختلفة على المستوى الاجتماعي والجنسي (الانتماء

العرقي). وتركز الكاتبة على المهاجرين العرب في لندن/ إنجلترا. الصنف الأول لا يتم التركيز عليه إلا بمقدار. ويمثل العرب الأثرياء الذين يسيل لحضورهم لعاب الإنجليز. لأنهم كرماء ويستهلكون جيدا ويغدقون على المجتمع الإنجليزي من مالهم الكثير. لذلك يتم الاحتفاء بهم وتقديرهم. وتتخصص لهم سلع باهضة الثمن، وفنادق رفيعة، وسيارات أجرة أرفع، وسائقون إنجليز أقحاح. وضمن هذه الفئة العربية المهاجرة للسياحة والاستجمام والعلاج نجد فئة مترفة لكنها مقيمة للتجارة أو هاربة من الأنظمة في بلادها الأصلية. وهذه الفئة من المغتربين في بلاد المهجر لا تشعر بالغربة ولا بالشوق إلى أوطانها. وهي فئة استطاعت عكس "لميس" أن تندمج في الحياة الاجتماعية والسياسية لإنجلترا. خدمة لمصالحها المادية: التجارية والمالية. وخدمة لأوضاعها السياسية أو طموحها السياسي على الأرجح.

والفئة الثانية نقيض الأولى. تتكون من عامة الناس. وقد هجروا بلدانهم العربية بحثا عن العمل أو هربا من أوضاع أسرية قاسية أو هربا من الاضطهاد الجنسي أو الباحثون عن الحرية، أو المنفيون قسرا. وهم يحيون حياة ذل وهوان. وتسحقهم عجلات الآلة الغربية سحقا.

تصف "لميس" مظاهرة للعراقيين بالخارج ضد الأوضاع في بلدهم. وتركز على هؤلاء المنفيين وعلى الحياة البائسة التي يحيونها هنالك في (لندن)، داخل الكنائس، وفي أيدي الأحزاب السياسية والجمعيات التي تقتات على قضايا المنفيين

من العرب في المهجر. يقول النص: "فر قلب لميس واستوى لدى العراقيين الذين تجمعوا في "ترافلغر سكوير" رجالا، نساء، وعجائز، وأطفالا يحملون يافطات تندد وتطلب محاكمة صدام حسين.

تحاول أن تخنق دموعها. فلأنها متفرجة، تمر على العراقيين بنظرة فقط، تماما كما يفعل السائحون والإنجليز قبل أن تحط أنظارهم على شيء آخر.

كأنها لم تكن منهم، كأنها لم تخف يوما وهي تسأل العتمة: ترى أين سأنام في ليلة الغد وأين سوف أستيقظ؟ كانت كالعصفور الصغير الذي ما إن يطل الصباح حتى يجد في عشه مخلوقات لا تمت إلى جنسه". ص (177).

"ناهد" فنانة راقصة مصرية. تفشل في زواجها من الإنجليزي. وتتخلى عن الرقص لتحترف البغاء، رغم تنبيه "أميرة". بعد فشلها في الزواج وفي الفن ستتخلى عنها أسرتها لتتدحر في الرذيلة. ثم الموت بالسرطان. وتدفن في أرض غريبة، في يوم ماطر، كأن السماء انشقت، أو هطلت قططا وكلابا كما يقول الإنجليز. أو كأن الله لم يقبل أن تعود إليه كما تقول "أميرة".

"أميرة" الفتاة المغربية التي تتعرض للاضطهاد الأسري، فالاغتصاب، تلجأ إلى لندن حيث تعمل في البيوت ثم تحترف امتهان الجسد. أميرة الشخصية الثانية ذات القيمة في رواية "إنها لندن يا عزيزي". ويتم التركيز عليها من منطلقين: المنطلق الأول يظهر في سلامها الروحي. فاحتراف

الجسد جاء عن قناعة أو عن تصور استخلصته من علاقاتها بالرجل. فالرجل لا يرى في المرأة والحياة إلا الجنس. أو أن الرجل عندما ينتصب يقل عقله، كما ترى وتؤكد. والمنطلق الثاني متصل بهذا التصور. إن الرجل لا يضاجع المرأة بل يحتاج دائما إلى سندات خارجية، وإلى ألقاب وأوصاف ووضعيات اجتماعية. ولهذا السبب ستنتحل أميرة صفة "أميرة" خليجية. هذه الصفة الجديدة ستستثمر فيها الشخصية ذكاءها وخيالها وقد جمدا طويلا. وفي كل يوم تبتكر كذبة محبكة حتى أنها ورفاقها صدقوا أنها فعلا "أميرة". لولا أن النهاية ستكون مأساوية كما هو حال باقي الشخصيات: ناهد وسمير والقرد.

"سمير" شابٌ لبنانيٌّ تشكلت شخصيته المنحرفة في ظل شروط الحرب الأهلية الطائفية. وهذا الوضع اللامستقر كان سببا، كما ترى الرواية، في خلق أوضاع وشخصيات غير سوية. لقد اعتاد سمير ارتداء ألبسة النساء. متعذرا بالحرب اللبنانية، ومتحججا بأن لباسه ذاك سمح له بالتنقل بين المليشيات المتناحرة المتقاتلة. وهو في أعماقه يخفي شذوذه الجنسي. ذلك السر الذي يعلم به الجميع. خصوصا الممرضة الراهبة التي تحاول تصحيح رغباته وإقناعه بمثليته لأستاذه.

"نيقولاس" عامل بسيط سيتحول إلى العمل لصالح رجل أعمال عُماني اسمه "سيف". ينجز لصالحه صفقات تجارية هامة ومربحة. وقد أغرم نيقولاس بالبلاد العربية وما تزخر به من تحف وعراقة. كما أغرم ب "لميس" المرأة العراقية

المتلهفة للحرية والانعتاق بعد تجربة زواج قاهرة دامت اثْنَتَيْ عشرة سنة. لكن رواسبها الثقافية، وهواجسها، وابنها "خالد" حالوا دون تحقيق رغبة نيقولاس في الزواج منها وتحقيق بالتالي الغاية العليا في الرواية : الاندماج. الاندماج بين ثقافتين مختلفتين. ويظل نيقولاس الإنجليزي المختلف عن باقي الشخصيات الإنجليزية الواردة في الرواية. كزوج "ناهد" الأول الذي اعتبر المجتمع المصري مجتمعا متخلفا لا يحترم حقوق الحيوان. وهو يرى بروز ضلوع الحمار. أو أولئك الذين لا يرون في الشخصية العربية إلا الثراء والإنفاق الكثير والتبذير. وهذه الصورة تبرزها الرواية في عدد من السياقات. وفي صورة "الأميرة" والأمراء في الفنادق وهم يوزعون النقود يمينا وشمالا دون حساب. يقول النص: "تركت أميـرة ناهد تستولي على الزبون الأول.. لم تشأ الاصطيـاد هذه الليلة ولـم تشأ مغادرة الفندق إلا عندما وقفت الأميـرة ووقـف كل من حولها. سار الموكب وخلفه أميرة، لتلاحـظ أن إحدى المرافقات تفرق من رزمة أمسكتها في يدها ورقة - ورقتين ثلاث أوراق من فئة الخمسين جنيها إلى لاعب البيانو وإلى السقاة، ثم تعطي ستا إلى رئيسهم". ص (101/ 102).

ما يميز شخصية نيقولاس أنها شخصية مختلفة لم تر إلى "لميس" كمتاع بل زوجة ومشاركة في الحياة. فقد رغب نيقولاس، كما توضح الرسالة الأخيرة المفاجئة، في الزواج من لميس ليس لأنها عربية، ولا لأنها مطلقة ولا لغاية مادية

خارجية سوى أنه أحبها وتعلق بها منذ أول لقاء عفوي على ظهر الطائرة.

6) إن **الشخصيات** الروائية الأساسية في الرواية تم تقديمها في "**مدخل**" الرواية. في الافتتاحية التي تسبق الفصول التسعة، وهي : لميس، وأميرة، ونيقولاس، وسمير.

في هذا المدخل إشارة قوية إلى بناء الرواية. فحنان الشيخ في "مسك الغزال" اعتمدت على التوالد السردي بينما في "إنها لندن يا عزيزي" اعتمدت التسلسل والتجاور الحكائي. والفرق أن حنان الشيخ في "مسك الغزال" خصصت لكل شخصية نسائية فصلا مستقلا. وألفت بينها من خلال وحدة المكان (الخليج العربي/ الصحراء). ومن خلال الهاجس الجنسي. القضية المشتركة: معاناة الكبت والحرمان. باستثناء "سوزان" المرأة الغربية المتحررة من كل القيود والشروط الأخلاقية والعقدية. لكنها في "إنها لندن يا عزيزي" ركزت على الشخصية الروائية دون أن تخصص لكل منها فصلا. بل عمدت إلى المجاورة بين الشخصيات في كل فصل من الفصول التسعة. وعوض الفصل بينها كما في رواية "مسك الغزال"، استبدلت الفصل بالوصل، أي أن الفصول تصل بين الشخصيات الرئيسية، بينما الأجزاء داخل الفصول هي التي تميز كل شخصية عن الأخرى. إنه إذا تلوينٌ خفيفٌ لكن كما يقول الصرفيون، فكل زيادة في المبنى تزيد في المعنى، وهذا التغيير الطفيف في بناء الفصول، أدى إلى تغيير في الصيغة السردية. فبدل التوالي السردي أصبحنا أمام تسلسل وتجاور حكائي.

7) **يطرح مفهوم** التسلسل السردي في هذه الرواية وفي روايات أخرى معاصرة سؤالا جيدا وذكيا. ما الفرق بين الروايات التقليدية والقصص المطولة وبين الرواية المعاصرة؟ ويبدو أن الفرق يكمن في كون الروايات التقليدية والقصص المطولة والروايات الواقعية تحكي من الذاكرة : أي أن الوقائع والأحداث الروائية تسترجع وتستعاد. والراوي ليس إلا قناة للاسترجاع. وتنحصر وظيفته في الربط والتنسيق بين مراحل تطور القصة. بينما الرواية المعاصرة، ورواية "إنها لندن يا عزيزي" تحكي ما يقع. بل إن القصة تنشأ أثناء الحكي. أي أن القصة وليدة لحظتها. ولا تسترجع الوقائع. والاسترجاعات والاستذكارات ليست إلا تنويعا أسلوبيا وترميما للمتهالك من القصة، والمنقطع من أوصال الشخصيات الروائية.

لذلك فالبناء في الرواية المعاصرة مختلف عنه في الرواية التقليدية. فالراوي في القصص المطولة والروايات المتوارثة كالسير الشعبية، والسير الذاتية، والسير الغيرية، لا يختلف عن الرّاوية في الشعر. أو الراوي في كتب الأخبار. فالذاكرة تحتل مكانة مهمة جدا. والراوي في الرواية المعاصرة منشئ أدب، وشخصية كباقي الشخصيات الروائية. تتجه نحو هدفها. وتواجه مصيرها الذي تنشئه الكتابة.

ولا تظهر صنعة الكاتبة وتدخلها إلاّ في "المدخل" . حيث يتم تقديم الشخصيات الرئيسية وتجميعها في قلب الطائرة العائدة من دبي/ عمان إلى لندن. ويتم أيضا ربط الصلة بينها من خلال هزة الطائرة وخوف "أميرة" وضياع جواز سفر

"لميس" وعثور "نيقولاس" عليه. وهذا مصدر صلتهما ببعضهما. وكذلك كانت حبات المنوم والقِرْدُ مصدرا لولوج "سمير" حلبة الرواية.

ويظهر التدخل كذلك عند الفصول الأخيرة. حيث تعمد حنان الشيخ إلى بداية النزول نحو النهاية في الفصل السابع. ويتوالى الهبوط تدريجيا على النحو التالي:

• إصابة "ناهد" بالسرطان، وموتها، ثم دفنها ببلاد الغربة.

• افتضاح سر "أميرة" وتعرضها للضرب المبرح من قبل أمير خليجي غيور على اسم عائلته.

• ضياع القرد من "سمير"، وتبني إحدى حدائق الحيوانات له.

وتنهي الكاتبة هبوطها بسلام في الفصل التاسع. بمكافأة شخصياتها الروائية، دون أن تعاقبهم بالضياع والتلاشي في ظلام اليأس والإحباط:

تتلقى "لميس" رسالة إيجابية من "نيقولاس" بين فيها شدة ولعه وتعلقه بها. ويشرح أسباب مغادرته لها، والخروج من حياتها المركبة الملتبسة. ثم إن "لميس" لم تتلق الرسالة إلا بعد أن استطاعت تجاوز المحن. محنة اللغة الإنجليزية. وشاهدت لندن من أعلى برج "بي. تي" كنقطة متناهية الصغر والضآلة. وعادت إلى عُمان دون خوف أملا في اللقاء بنيقولاس ومن أجل تحقيق غاياتها القصوى المتمثلة في الاندماج.

عودة زوجة سمير إلى موطنها مع الأولاد. وتفاني "سمير" في العمل من أجل توفير المال الكافي لنفسه حتى يستطيع العيش في لندن. ولسداد تكاليف أسرته الكبيرة: زوجة وخمسة أبناء.

عودة "أميرة" إلى حياتها الطبيعية دون احتيال أو انتحال لشخصية غير ذاتها. وتحول كل ما مر بها في الحياة الصعبة إلى حكايات مسلية ومضحكة.

وكأن الكاتبة سارت بشخصياتها الروائية في طريق صعب البداية منبط النهاية. لذلك كان صعود الطائرة مستفزا مقلقا، وكان النزول لطيفا آمنا.

إشارة :

* حنان الشيخ. إنها لندن يا عزيزي. دار الآداب. بيروت. ط 1. 2001م.

السرد من التركيب إلى البساطة

إن كانت القصة تعني مادة الحكي، فإن الحكي يعني الأحداث والأفعال الكلامية المتداولة في القصة. والخطاب هو الصيغة التي بها يتم تشكيل القصة وصياغتها النهائية التي يختارها الروائي كسبيل وأداة للإفهام والتوصيل. وأن السرد هو عملية إنتاج وهو "فصل التلفظ الذي ينتج الحكي"[1]. وبالتالي فالسرد ترتبط أكثر بالسارد والزوايا التي من خلالها يرصد الوضعيات وهي عادة وضعيات تتأرجح - في الروايات - بين ضوابط موضوعية وضوابط غير موضوعية، أي اعتباطية أو لسانية محضة.

إن ما نقصد إليه من خلال الانفصال والاتصال هو عملية التأكيد على الخلاف بين القصة والخطاب كمفهومين محوريين في تحليل الروايات وأيضا النصوص السردية الأخرى المتنوعة. وهو عملية التأكيد على أن المفاهيم الأخرى وإن كانت ضرورية للفهم فهي تدخل تحت لواء القصة أو الخطاب. فالحكي بنية تحتية للقصة. والنص البنية الشمولية والنهائية للخطاب. أما السرد فمرتبط بهما معا[2]. لأنه يرتب الأفعال الحكائية في القصة حسب زوايا محددة يقف فيها

السارد وينظر منها إلى الأشياء المتحركة والثابتة أمامه فيحدد للمتلقي أبعادها كالجهة والحجم والمسافة والوضع... لأنه بدون هذه الأبعاد - سواء أكانت قرائنها وضوابطها موضوعية محسوسة ومعروفة في العالم الخارجي أو كانت قرائنها وضوابطها غير موضوعية؛ أي وليدة المتخيل، وذلك يعني أنها ضوابط لسانية - وبدون هذه الأبعاد تتماهى الصورة في ذهن القارئ.

" امتلأ الزقاق بالمعزين والمتظاهرين حتى لم يبق فيه زاوية لم تتكدس. واتجهت نحو الدار حشود. الدار المشبوهة ما عادت تنأى عن الحي. انفتحت مصايع الأبواب والشبابيك وامتلأت الحاكورة بالفتيات عن آخرها. وعلى داير ما يدور الدار، وقف الشبيبة والشباب على حفف السور. أعلام ترفرف وسعف نخيل وورود وزنابق وأكاليل. وصور الشهيد الملصوقة انزرعت على كل الجدران.

" وانطلقت أنغام وأناشيد تحيي الصمود وأهل البلدة وصفقات تعلو فوق الآذان. وخرج المصلون من الجامع متجهين نحو بيت العزاء. واصطف الشباب على الصفيين بالكوفيات ولباس الضرب يشيرون لطريق المنزل بالإيماء.

" وكأنما الساحة انخسفت، خلت من الإنس والجن وما عاد يسمع فيها نأمة. حتى الجنود اختفوا فجأة وما عادوا يدورون الأزقة بحثا عن صيد جديد. اجتمعوا فوق سطوح النقطة مباشرة فوق العلم يرقبون الجو بالمناظير "(3).

هذه الفقرات الثلاث تظهر أن المتلفظ يقف في زاوية معينة من المشهد بكامله ويضع أمامنا حدودا موضوعية توهمنا بحقيقة ما يحدث **كالوضع العام**، ودار العزاء، والساحة، والجامع، ونقطة المراقبة... و**كالجهة**، اتجهت نحو الدار الحشود، وخرج المصلون من الجامع متجهين نحو بيت العزاء. و**كالمسافة**، الدار المشبوهة ما عادت تنأى عن الحي، واصطف الشباب يشيرون لطريق المنزل بالإيماء، واجتمعوا فوق سطوح النقطة...

والسرد مرتبط بالخطاب لأن السارد في الروايات يختلف. فهو إما عالم بكل شيء وهو في هيمنته على السرد يهيمن على الصيغة، أي الخطاب يكون متماثلا ومتواترا ومطردا على العموم. أما الراوي المشارك في الأحداث فهو يوجه الخطاب من خلال تركيزه على شخصية بذاتها، سواء من الخارج أو من الداخل، حسب (جينيت) التبئير الخارجي والتبئير الداخلي[4]. وعادة يكون السارد المشارك في الأحداث شخصية مركزية أوهامشية في الرواية، تنقل إلينا القول والفعل. وبذلك تختلف الصيغ والخطابات باختلاف الساردين ووضعياتهم. وينتج عن ذلك اختلاف في زمن وجهة القول المنقول أو المسرود. وبخلاف الروايات الكلاسيكية (التقليدية) التي ساد فيها السارد العالم بكل شيء نجد الروايات الجديدة يتداخل فيها هؤلاء الساردين.

والفرق بين الروايتين[5] ظاهر وبين. ورواية "لم نعد جواري لكم" ورواية "باب الساحة" تختلفان في كون الأولى نسيج معقد والثانية نسيج بسيط.

تعتمد الرواية الأولى على قصة محورية وأساسية، هي: قصة (سامية) و (عبد الرحمن الميثلوني). وهذه القصة تتضمن قصصا أخرى متواترة. وكادت قصة (إيفيت) و(فاروق) أن تعصف بالقصة المحورية وتحتل مكانها. وقد جعلت سحر خليفة قصة (سامية) تسري مسرى الروح في الجسم، وجعلت من قصة (إيفيت) الموقف الدرامي المؤثر ذا العاطفة الجياشة، والمشجب الذي علقت عليه فضول المتلقين ولهفتهم. وروت بها عطشهم.

في الرواية الثانية (باب الساحة) لم يكن النسيج مركبا بل بسيطا ومتدفقا من أصل واحد لا فروع له أو تكاد. هناك قصة محورية واحدة لا تتقاطع أو تتداخل معها حكايات أو قصص أخرى، وإن وجدت بذورها فقد لا تعطي ثمرة حقيقية يمكن أن نطلق عليها حكاية أو قصة بالمعنى الشامل والدقيق للمصطلح.

والقصة الأساس في (باب الساحة) قصة (نزهة) الفتاة الوافدة مع أسرتها على الحارة "باب الساحة" والتي ستصبح محط اهتمام الكاتبة وذلك بتركيزها السرد حول شخصيتها، سواء من الداخل أو الخارج. والبحث على ما يعتمل داخل نفسها وفكرها وما تمتاز به من جمال وفتنة.

لكن نزهة ليست بؤرة إلا من خلال الموقف الذي تطرحه الرواية للتأمل والنقاش. وهو موقف يقوم على انفصال شبه تام بين الشخصية الروائية (نزهة) وأهل الحارة. هذا الموقف سينتهي نهاية بسيطة و "طبيعية" هي الاتصال المطلق بين نزهة

وأهل الحارة بعد تقديم القربان المتمثل في شخص أخيها (أحمد) الذي سقط شهيدا برصاص الجنود الإسرائيليين بين يدي أخته ويدي (سمر) وتحت زغاريد النساء العاملات في الحقول.

عند الانفصال الأول نقف على الشطر الأول من قصة نزهة وهي المهيمنة على الرواية لأنها اكتسحت صفحاتها وفصولها إلا ما سلم في الفصل الأخير من صفحات أبرزت الشطر الثاني من القصة والذي يمثل الاتصال، والمعبر عنه في فكرة موجزة من خلال موقف بطولي وشجاع.

لذلك فالقصة تقوم على الانفصال ،والخطاب يقوم على الاتصال في الروايتين معا. ففي الانفصال تـتكمل القصة أشتاتها وفي الاتصال يتحول السرد عن مجراه وينشأ لدينا خطاب آخر يستلزم صياغات أخرى وترتيبات أخرى مغايرة للأحداث.

في الانفصال تتسع حلقة القصة قبل أن تـتكمل استدارتها وتتفرع سبلها كما نجد في الرواية الأولى، الانطلاق من حالة شخصية (سامية) سواء بالإشارة إلى طبيعتها في الماضي، قبل الرحيل أو أثناء الغربة أو بعد العودة إلى الوطن. وهذه العتبة ستجعلنا أمام نفق طويل خلاله نتعرف على شخصيات أخرى ونتعرف على قصصها وحكاياتها المتولدة أثناء السرد (الحكايات الصغرى). ونتعرف على علاقة سامية بعبد الرحمن الميثلوني. ونتابع لقاءهما المحتشم فحوارهما

وعتابهما بقاعة النادي وهكذا إلى أن يلقى القبض على (الميثلوني) وتعاود هي الهروب إلى الخارج، وهذه المرة بيأس أكبر وإحباط شديد.

وفي الطريق الطويلة للسرد تتفرع قصص جديدة كقصة (سهى وبشار) وقصة (إيفيت وفاروق) وقصة (سميرة وربيع) ...إلخ.

إذا لكي يحدث الاتصال كان لا بد من الحديث عن الانفصال وهو ما يمكن ملاحظته في الروايتين وفي كل الروايات المهتمة بالإنسان في علاقاته المعقدة أو البسيطة. والاختلاف بين الروايتين يظهر من خلال تداخل قصص الرواية الأولى "لم نعد جواري لكم" والرواية التالية "باب الساحة".

يتدفق السرد في رواية "باب الساحة" من أصل واحد. هناك فتاة جميلة لكنها شاذة في سلوكها عن العلاقات العامة في حارة باب الساحة[6]، تخلى عنها الجميع فاضطرت إلى نسج علاقات مغايرة تحتمي بها وتحفظ بها نفسها من الزوال. هذه الوضعية هي أصل ومنبع السرد، لأن منها ستتدفق الحكاية. فتاة لا عمل لها ولا تملك في الحياة غير جسدها، ماذا يمكن أن تفعل؟ ما هو العمل والوظيفة التي يمكن أن تؤديها في الحياة؟ وما هي نظرة الناس إليها؟ لا نحتاج إلى كثير من الوقت والفهم والذكاء حتى نجيب على هذه الأسئلة.

وتلك لا يمكن إلا أن تكون وضعية شاذة أخلاقيا، لكن اجتماعيا؟؟ وسحر خليفة تنظر إلى هذه القضية / منبع السرد

وأصل الحكاية من زاوية أوسع وأشمل كما في رواياتها الأخر. لأن الفرد لا يملك كل الحرية في التصرف فإنه يخضع للنمط العلائقي الذي تفرضه الجماعة. وما دامت الجماعة هي التي تفرض على الفرد طرائق حياته فهي المسؤولة إذن. والذي ينبغي أن يحاكم هو الجماعة لا الفرد الأعزل، أي أهل حارة "باب الساحة" لا "نزهة". وبهذه القصة تقلب سحر خليفة المواضع وتعدل من مشية الوعي. هذا التعديل الذي ينبغي أن تفرضه الانتفاضة كمرحلة حاسمة. وهذا التدفق السردي هو ما أطلق عليه المنطق البسيط وهو يخالف المنطق المتعدد والمركب في رواية سحر خليفة الأولى "لم نعد جواري لكم".

إشارات :

(1) د. مينكونو. عناصر لسانية من أجل النص الأدبي. بورداس. (بالفرنسية). 1986م.

(2) تودوروف. مقولات السرد الأدبي. مجلة (آفاق) اتحاد كتاب المغرب. ع.8/ 9. 1988م. ص(30, وما بعدها).

(3) سحر خليفة. باب الساحة (رواية). دار الآداب. بيروت. ط1990 1.م. ص(215).

(4) ج. جنيت. صور 3. منشورات سراس للنشر. 1996م.(بالفرنسية). تونس.

(5) سحر خليفة. لم نعد جواري لكم (رواية). دار الآداب. بيروت. ط1. 1988م.

(6) محمد معتصم. النزعة الإنسانية في أعمال سحر خليفة الروائية.(مخطوطة). 1991م.

السرد القصصي كاختراق للحدود

1)

تشهد الكتابة الحديثة تنويعات عديدة على مستوى الموضوعات والتقنيات والرؤيات الجمالية. وبدأ ذلك بكل وضوح مع أفول العقد السبعيني، الذي ركزنا على أعلامه في كتاب " القصة المغربية في السبعينيات " ، وعند انحصار الرؤى الإيديولوجية الموجهة، وعند انتشار التيارات البنيوية واللسانية، وعند خلخلة كثير من القيم الثابتة حول مفهوم الكتابة، وبالتالي خلخلة معايير التلقي.

ومع مطلع التسعينيات خاض بعض المبدعين مغامرة الإيغال بالتجربة الجديدة إلى آفاق قصوى، في الوقت الذي لجأ فيه آخرون إلى الاحتماء بالامتداد وبتمثل المستحقات والمكتسبات المنجزة قبلهم أي أنهم اكتفوا باستثمار جهود سابقيهم.

وكان لابد من وجود تيارين مختلفين وإن كانا متزامنين ومتجايلين، تيار محافظ على التقاليد الكتابية، وتيار مجدد مقتحم.

(1.1

بين يدي الآن نصوص بعنوان "شموس الهاوية" لرجاء الطالبي، وهي أول كتاب تصدره الكاتبة بعد تجربة إبداعية سلخت من عمرها عقدا ونيف من التواجد في الساحة الأدبية المغربية، وبعد تنويه على مجموعتها الأولى المخطوطة من قبل اتحاد كتاب المغرب ضمن جائزة الكتاب الشباب دورة 1994م.

نشرت رجاء الطالبي نصوصها الأولى مع مطلع التسعينيات، وسجلت منذ تلك اللحظة تميزها على مستوى الموضوعات التي تكتب فيها، خصوصا حساسيتها القصوى تجاه اللغة الإبداعية الطافحة بالشعرية، وميلها إلى التأمل في الطبيعة والطبائع. وانتقادها لما شمل القيم الإنسانية من تشوهات جراء تردي الأحوال الاجتماعية، واصطدام الرؤى الطموحة بصلابة الواقع الساكن الثابت المتخلف عن خطوات الفكر والغائب المستشرفة للأفضل.

(2.1

في ملتقى القصة القصيرة الذي تنظمه جمعية الشعلة للتربية والثقافة بمدينة مراكش المغربية كانت رجاء الطالبي المبدعة الثانية التي تحضر الملتقى الثاني سنة 1990م رفقة المبدعة القديرة الراسخة القدم في الإبداع والسرد النسائي المغربي خناثة بنونة، وطبعا كانت هناك مبدعة عربية ثالثة مشاركة هي القاصة هاديا سعيد إبان إقامتها بالمغرب. ولم يتوالى ظهور الأسماء النسائية في الساحة الأدبية وخاصة في

ملتقى القصة القصيرة بالمغرب إلا في الملتقيات التالية. ففي الملتقى الثالث الذي نقل إلى مدينة القنيطرة المغربية حضرت إلى جانب رجاء الطالبي القاصة ربيعة ريحان والقاصة لطيفة باقا سنة 1992م. وفي الملتقى الرابع حضرت كل من القاصة زهرة زيراوي والقاصة عائشة موقيظ. وفي آخر لقاء حضرت إلى جانب هؤلاء المبدعات والقاصات في الساحة المغربية القاصة حنان الدرقاوي، وهن القاصات المتواجدات في الساحة النسائية بدرجات من التمايز والاختلاف. وقد ظهر بعدها قاصات أخريات هن مليكة نجيب، وفدوى مساط، لطيفة لبصير، والزهرة رميج، ومليكة مستظرف ونجاة السّرار...

2)

لرجاء الطالبي مفهوم خاص عن القصة القصيرة يبرز أولا في كون القصة القصيرة جنس منفتح على الشعر من زاويتي اللغة الشعرية والرؤية التأملية في عناصر الطبيعة الحية والجامدة، وفي طبائع البشر، وفي تبدل القيم. ويمكن أن نشمل أهم خصائص الكتابة لدى الكاتبة انطلاقا من العناوين التالية:

1.2) الكتابة المفتوحة:

نقصد من ذلك تكسير الكتابة لمفهوم نقاء الجنس الكتابي (القصة القصيرة) وغياب الحواجز الفاصلة بينه وبين النص الشعري الذي يمزج بين وصف الخارج والاستسلام للدفق الداخلي الجياش. وبالتالي يصبح الجنس الأدبي هنا عكس ما كان عليه. فالقصة والشعر معا يتآلفان فيما بينهما ليصبحا (نصا) أدبيا تنتفي فيه الفواصل بين ما هو خارج الذات، وما

هو داخل الذات، فينساب النص تيارا متدفقا يتحدث الخارج فيه بلسان الذات، بلسان الداخل. وتتحدث فيه الذات كونها المركز والأساس في خلق جمالية النص.

إن ما نطلق عليه هنا (نص) هو ما يطلق عليه بلانشو (الكتاب). والكتاب لديه "لا ينتمي إطلاقا إلى الجنس" ص (28). وهذا لا يعني اختفاء الأجناس الأدبية بل اختفاء الأجناس الأدبية السابقة عليه. يقول تودوروف : "ليس إذا الأجناس التي اختفت، لكن أجناس الماضي، وعوضت بأخرى. إننا لا نتكلم عن شعر وعن نثر، وعن شهادة، وعن خيال، لكن عن رواية وعن حكي، وعن سردي وعن وصفي، ثم عن حوار وعن يوميات" . ص(29).

فالكتابة المفتوحة اختيار أجناسي جديد، يستبدل مفهوم القصة القصيرة السابق بمفهوم جديد منفتح على جل الأجناس الإبداعية خاصة الشعر. وبالتالي فالقصة والشعر يتوحدان كما يتوحد خارج الذات مع داخلها لينتجا معا نصا إبداعيا جديدا.

2.2) اللغة الشعرية :

تتميز الكتابة لدى رجاء الطالبي بحساسية شديدة تجاه اللغة. ويتحول لديها النص الإبداعي في لحظات من الإنجاز إلى اجتهاد لغوي ينحت الألفاظ، ويقطع الجمل لتتوالى في هدير مندفع عمقا نحو النقط الغامضة والمظلمة في الذات الإنسانية. وفي ذلك استثمار جلي لإحدى إمكانيات النص

الشعري. ومن ثمة يحار الكثير من النقاد والمبدعين في تصنيف كتابات رجاء الطالبي، وإن كان أغلبهم يرى فيها الشاعرة أكثر من القاصة. فتحطيم الحدود الأجناسية سبب أول في تشكيل هذا الوعي وهذا الحكم. والحساسية اللغوية سبب ثان يساند الأول ويعاضده. وتكفي قراءة مقطع من مقاطع النصوص المثبتة في "شموس الهاوية" للدلالة على هاتين الخاصيتين.

3.2) من الوصف إلى الحكي أو غياب القصة:

أهم خاصية إجرائية عملية وفعلية تعتمدها رجاء الطالبي في تحقيق مبدأ تحطيم الحواجز والحدود بين الأجناس (الأنواع الأدبية) خاصية الحفر في المعنى (القصة)، والحفر عميقا فيه لتبديد أفقيته السائدة؛ مقدمة وعقدة وخاتمة، وذلك بوضع النص لحظة الحكي في منطقة التقاء بين ما هو زماني وما هو مكاني. فيجاور الوصف (المكاني) الحكي (الزماني) العميق، وذلك بالتوجه رأسا نحو الأعماق. تقول الكاتبة : "أحفر في الأعماق عرينا كي أحيا" ص (50). وفي العرين تتشكل القصة وتنتصب نصا متحررا من القيود.

تبدأ لحظة الحكي لدى الكاتبة من نقطة تركيز في شيء أو ذات أو رؤيا، وتكون النقطة منبع الحكي وأصل الحكاية. ويبدأ التقدم دوما باتجاه الداخل لاستخراج مكنون النفس، ومعنى النفس هنا يتراوح بين الشخص وبين الذات البشرية

الإنسانية، وقد أثرت فيها العوامل الخارجية التي أصبحت لا تطاق. إنه إحساس عميق بتبدل القيم، وإعلان عن الاختلاف. تصادم الوعي والرغبة هنا بالواقع الذي يتشبث بمكونه. وهذا من مميزات الكتابة الحداثية التي تضع نصب عينيها، وفي أولويات مهامها كنس المتكلس من الفضلات الزائدة والمعوقة لكل تقدم وطموح أسمى إلى التغيير. إن اللحظة التي تنشدها الكتابة الحديثة هي خروج الكتابة ذاتها من موقع التقليد؛ أي خروج الأساليب والتقنيات الكتابية والرؤى التي يتفجر منها المعنى من أسر التقليد، فلا يكفي المناداة بالتغيير، ولا تكفي تعرية الواقع وفضح السلوك الساقط، والكشف عن العلاقات المريبة ليكون النص نصا إبداعيا وحداثيا حقا بل يجب أن يتم هنا أيضا كسر الحدود الوهمية التي تجعل من الموضوع (المضمون) غير الشكل (الخطاب) والتركيب. إن الكتابة الحداثية كتابة اختراقية تتعرف على عيوب ونقائص الخارج ولا تكتفي بوصفها بل تتجرأ على إعادة تشكيلها من جديد، وذلك بصهرها في أتون الداخل والأعماق. وكأن لا خارج هنالك. وإن ما هو موجود فعلا هو إحساسنا الخاص بالأشياء والناس. وكأن الخارج ليس إلا صورة عن الداخل. ولتغيير الخارج/ الصورة الانعكاسية يجب تغيير الداخل الأصل. بهذا المعنى يكون الحفر العميق في معنى القصة والابتعاد عن التواتر الأفقي الذي يستسلم طواعية أو دون إرادة أو وعي للتقليد. وبهذا المعنى تصبح الكتابة لحظة توحد بين عنصري الزمان والمكان، ثم تحول الوصف إلى حكي عميق.

4.2) من الشخصيات إلى الظل:

تبعا للمعنى السابق، وحداثية القصة وانفتاحها على الأجناس الأخرى يأتي إجراء الكاتبة المتمثل في تحويل الشخصيات القصصية إلى (ظلال)، بطائقها المحددة لهوياتها ليست إلا رحلات في الأغوار الدفينة، وتأملات مسترسلة تحفر في تربة الطفولة، وليست إلا تقليبا لرمال أرض كاد الزمان أن يصيرها بوارا. تلك الأراضي المشتركة للإنسان. الأراضي البكر المكونة من أمشاج الأحاسيس والمشاعر والرغبات والهواجس والأحلام والرؤى... رغبات لم يستطع الإنسان تحقيقها أو كلما حقق منها حلما اغتيلت فيه أذيال أحلام أخرى، وهكذا دون إشباع. الشخصيات في نصوص رجاء الطالبي ليست مقصودة لذاتها ولا هي جوهر أساس بل هي ظلال من خلالها يتم التواصل مع القارئ، ومن خلالها تتمكن اللغة ثم المعنى من التشكل.

الشخصية في نصوص رجاء الطالبي بوابة كبرى نحو العوالم الخفية. عندما تتحدث عن (أم الغيث) تمحي تدريجيا الشخصية والكائن الورقي الذي يمكن أن نعطيه مقابلا موضوعيا في العالم الخارجي، وتحل محلها الظلال الأخرى. تصبح حينا الطبيعة الأم الممتدة الأطراف والمعطاء التي لا حد لعطائها: الخصوبة والتفاني والحنان الفياض، يقول النص في مزج بهيج بين الإنسان والطبيعة، بين انصهار المحدود في اللامحدود، بين ولوج الآدمي في عناصره الأولى : "أحضنك، أرتوي من كينونتك الشفافة، الملتهبة، العذبة،

القاسية كلحن طبيعي مرة يصفو ويشف كيما يحتوي ويحضن كنسمة ضيفية تلفنا، تحملنا في إبحار حالم، يقسو فنرتعش لقوته يخترقنا كعاصفة، يطهر برعده، ينقي بغضبه كما النار تحرق الطفيلي واليابس ليجهز الكيان لاحتضان ولادة جديدة" ص (79).

من الجلي في هذا المجتزأ، استعمال الكاتبة الطبيعة كمادة أساس في تشكيل الصورة/ المشهد. ثم ينبغي ملاحظة التشبيهات، فكاف التشبيه (الأداة) تتصل بالمشبه به، وهو دائما أحد عناصر الطبيعة (كلحن طبيعي، كنسمة، كالعاصفة، كالنار). وهذا الاندماج التوافقي بين الإنسان والطبيعة يمثل ما ذهبنا إليه كون المبدعة تشحذ شخصياتها حتى تشف وتصبح ظلالا لا غير. وكما تتحول الأشياء الصلبة إلى ظلال على جدران كهف أفلاطون تتحول أيضا شخصيات رجاء الطالبي إلى ظلال في كهف الداخل والمنجم المشترك للبشرية منذ بداية التاريخ وبداية تشكل الوعي الإنساني إلى اليوم.

5.2) الجسد والطبيعة:

يأخذ الجسد في النصوص القصصية لرجاء الطالبي معنى أوسع مما هو متداول ليصبح معيارا معادلا للطبيعة وقد تشكل بكرا دون تغير فيها الثقافات المتواضع عليها. والطبيعة كأم رؤوم يفيض حنانها ويتسع عطاؤها ليمت إلا جسدا زاخرا بالمخبوء، بالكنوز الدفينة. فبين الحديث عن الجسد والحديث عن الطبيعة في نصوص رجاء الطالبي تقوم بلاغة جديدة، ويتشكل صرح لغة حديثة تقابل الأشياء بعضها بعضا، وتكني

المبدعة عن الموجودات دون أن تسميها بأسمائها الحقيقية. فالجسد ليس إلا تلك الطبيعة الأولى المفتقدة، ذلك الفردوس الذي خرج منه الإنسان عندما تعلم الكلام وانطلق لسانه يصف ويسمي الأشياء، وفي جوف كل اسم حقيقة غير مدركة، لأن التسمية ليست إلا قناعا يخفي تحته ما لا يقال. الجسد طبيعة تلوذ بها الأرواح المحترقة، والأرواح الشغوفة. وكلما اشتدت وطأة الخارج إلا وكانت الطبيعة ملجأ حانيا حميما.

في نصوص رجاء يصعب الفصل بين الطبيعة الأم والمكنى عنها بالجسد الشغوف.

6.2) خصائص الخطاب القصصي:

يمكن إجمال الخصائص الكتابية التي بواسطتها نفهم الخطاب القصصي لدى رجاء الطالبي في بضع نقاط أساسية:

- التواتر السريع المتدفق للحكي
- اطراد الجمل القصيرة جدا، والجمل الطويلة جدا السريعة الإيقاع، الكثيرة الفواصل
- التكثيف من خلال الصور والكنايات، واستثمار اللغة الشعرية
- التضمين؛ فالنصوص في "شموس الهاوية" زاخرة بمرجعيات ثقافية متنوعة بين قصائد تقليدية جاهلية (الشنفرى، وقيس بن الملوح) وبين قصائد وروايات وكتب حديثة عربية وغربية

- غياب عناصر القصة كما هو متعارف عليها
- اعتماد الكاتبة الطبيعة كمرتكز أساس إليه تعود كل الألفاظ المفاتيح (كالجسد، وكالروح، والأم، وأسماء الشخصيات...)

إن النص القصصي الإبداعي لدى رجاء عبارة عن كناية كبرى مركبة. وإذا كانت الكناية تعني تجاذب اللفظ "جانبا الحقيقة والمجاز وجاز حملها على الجانبين معا" [ابن الأثير] فإن لفظة الجسد في نصوص "شموس الهاوية" يجوز فيها أن تحمل على موضوع حقيقي هو الجسد موطن الغرائز والمقابل للروح والنفس الخفيتين كما تحمل على موضوع الطبيعة كرحم وكأصل وكدال أكبر.

3) البحث عن عدن:

1.3) العالم الباطني والعالم الظاهر:

بعد وقوفنا على الخصائص المميزة للكتابة الحداثية، وكذلك الكتابة لدى رجاء الطالبي نود الوقوف على المحتوى والرؤى المؤطرة لعملية الكتابة. فكل كتابة تروم بلوغ أهداف محددة، ولا تجتث الكتابة عن مهامها ووظائفها الاجتماعية مهما اختلفت طرائقها في الوصول إلى تلك الغايات. لأن الكتابة عموما تنطلق من الواقع ومن الذات معهما أو ضدهما تكريسا لحالة ذاتية أو لوضعية قائمة أو خلخلة لذات الحالة ولذات الواقع.

لقد اختارت رجاء سبيلا مختلفا يزاوج بين عالمين: الأول عالم باطني شديد العتمة وشديد الخصوصية. والثاني عالم ظاهر سلوكي، وليس السلوك الظاهر إلا تجليا لمؤثرات خارجية ولتبدل القيم.

2.3) فماذا يعني البحث عن عدن ؟

إن عدن المفتقدة في نصوص "شموس الهاوية" تحدد في:

- عالم الطفولة البريء
- عالم الطبيعة الواسع، المشمول بقيم الحرية والوافر العطاء.
- عالم القيم العليا؛ عالم النقاء والصفاء الأول

تزاوج هذه العوالم بين النزول نحو أعماق الذات الحميمة والصعود نحو الآفاق المشرقة النقية. إن نصوص "شموس الهاوية" تدل على ذلك من خلال التركيب الجملي في العنوان : خبرٌ مبتدؤه محذوف مضاف إلى غيره (الهاوية). أي أن العلاقة الواصلة بينهما من حيث الدلالة المعجمية متناقضة، فالشموس (جمع) مستقرها الفضاءات العليا الواسعة، أما (الهاوية) فموطنها الأراضي الباطنية حيث الظلام الدامس. الغاية من التركيب هي إعطاء الإشارة العميقة لتوجيه القارئ نحو الفضاءات العامة التي من أجلها كتبت هذه النصوص. وبالتالي تحديد الإطار العام الذي يحصر فيه التخييل. والغاية من التركيب كذلك إضاءة الداخل، أو القول بأن الداخل الدسم ليس كذلك بالفعل،

وتجعل المجهول معلوما. إن العوالم التي تخوض فيها كتابة رجاء الطالبي عوالم تذكرنا بالكتابات الطبيعية الرومانسية للمبدعين الأوائل خاصة أدباء المهجر العرب حيث امتزج الأدب بالفكر وبالذات (المشاعر الخاصة) وبالنقد طلب التغيير، ونشدان الجمال الأصيل. لذلك فنصوص رجاء الطالبي تكتسب قوتها من هذا السند، وهذه المرجعية الأدبية التي بدأت أوائل القرن المنصرم. وكأن المبدعة تشد القرن من ذيله وتصله برأسه ليأخذ شكل دائرة مغلقة.

3.3) عالم الطفولة البريء:

يبدأ البحث عن عدن، عن المدينة الفاضلة بالنزول نحو عتمة الطفولة من أجل إضاءتها واسترجاع الوقائع الحية الراسخة في الأعماق أو استرجاع الأحاسيس الثاوية في الطبقات السفلى تحت الجلد. فهنالك عوالم مبتلَعَةٌ ما تزال زاخرة حية، وعلى المبدع أن يحمل عدته ليبدأ الحفر والبحث عن الكنوز الدفينة. وفي النزول إلى عوالم الطفولة احتماء من الخارج الجحيم الذي لا يطاق.

يتخذ الاسترجاع صورتين؛ الأولى ترتبط بالذات وبالعوالم الحميمة، والثانية ترتبط بالأم وبالآخر.

1.3.3) الاستذكار:

تسترجع النصوص أحداثا من ماضي الطفولة وتُعَلقُها شموسا لإضاءة عتمة الرحلة ومسارب ومسالك الطريق المظلمة لعوالم الداخل. واعتماد الطفولة وأحداثها ليس إلا

لحظات استناد الذات في مسيرها إلى يقين حميم. هنا، في هذا المجتزأ تستدعي رجاء صديقات الصبا وشقاوة الطفولة المترعة بالحب واللهو والخوف، عالم الطفولة بكل جماله وفتوته وفتنته. يقول النص : "تلك القطعة الصغيرة من السماء وتلك الشجرة الأمومية - كانت مسرحا لشقاوتي وأنا طفلة، كان يحلو لي أن أتسلقها، أقعد بين أغصانها، أو أجلس ورفيقات الطفولة عند جدعها في المساء، نحكي حكايا الحي وعيشة قنديشة، فنقفز مفزوعات كل واحدة تركض في جهة وهي تتوهم شبحا يجري وراءها...- رفيقتي الوحيدة وحارستي - كنت أستغرب في أعماقي هذا المفعول الشعري الذي يملكه كل هذين الوجودين في حياتي..." ص.ص (38.39).

يحتوي المجتزأ على قرينة خارجية وأسلوبية تدل على مدى ضرورته في تأطير النص وفي ترميم شروخه التي أحدثتها الرحلة نحو العمق. وما يلفت انتباهنا هنا هو وضع جزء أهم في الاستشهاد بين عارضتين، وكأنه مقحم عنوة في النص. والحقيقة أن هذا الواقع بين عارضتين جزء أساس في تركيبة النص ولا يختلف إلا من حيث الدلالة. فإذا كان الجزء الأصلي للنص يُحيلُ على المتخيل النصي، فإن الجزء الكامن بين عارضتين يحيل على الخارج؛ على ذلك العالم المستدعى إلى الداخل من أجل الإضاءة والترميم وإثبات خطوات اليقين. يُثبت النص حقيقة أخرى مستبطنة وهي تقسيم النص إلى نصين/ عالمين/ وجودين/ "كل من هذين الوجودين في حياتي" [النص] وجودٌ خارجي مستدعى ومسترجع من الزمان الماضي الطفولي،

ووجود داخلي تحتمي فيه الذات من الضجيج العالي. يقول النص: "...من هذين الوجودين في حياتي، يحملان لي الكثير من العزاء وأحسني منشدة إليهما. أعبد تلك الساعات حين يهرب جسدي من الضجيج". ص (39).

إذا (فاسترجاع) فاستدعاء أحداث الطفولة يحيل على العالم الخارجي القادم/ المستقدم من أعماق الماضي بغاية وضع حد للتدفق السردي واسترسال هيمنة المتخيل على الواقع (الواقعة). ولا تخلو نصوص "شموس الهاوية" من تأكيدات بنائية على تلازم الخارج والداخل سواء في صورة توافق (تماثل)، كأن يصبح الحديث عن الأم حديثا عن الطبيعة أو الحديث عن الطفولة حديثا عن عتمة الداخل الحميم. أو كان في صورة (تنافر) كأن يصبح الخارج ضجيجا مليئا بالفوضى والخذلان والخيانة الكبرى للقيم الكبرى؛ الحب والجمال والصدق والوطن والإنسان... والإصرار على هذا التركيب البنائي يمنح النصوص طاقة قوية على الإبداع، وينسبه بقوة كذلك إلى مرحلته الإبداعية. فليس الإبداع انفصالا عن الواقع - اعتباطا - مهما أغرق في الخيال. لأن عمق الخيال وعمق الذات وظاهر الحياة ومستبطنها ليسوا إلا اختلافات وجوه في المرآة الواحدة، ما دام منبعهم يستند إلى رؤية فكرية وتأملية واضحة وواحدة.

2.3.3) الاسترجاع:

تحتل الأم في نصوص رجاء الطالبي مكانة واسعة جدا وتكاد تكتسح كل النصوص. تُذْكرُ صراحة مرة وحينا آخر

تذكر مكنى عنها بالشجرة أو الطبيعة أو الأرض وقد تأتي كذلك في صورة عالم صامت بلوري مشع ومنفتح على عوالم المجهول. وهنا في هذا المجتزأ يأتي عالم الطفولة مختلفا عن سابقه إحساسا طافحا بالألم إلا أن الألم ليس إلا الطريق السليمة إلى إثبات الذات والإصرار على البقاء بكل إرادة قوية وعزيمة شديدة. وتصبح الأم بداية الطريق وليست المنتهى. إنه إصرار على تغيير المصائر. فالصمت الذي تنزل إليه الذات احتماء من الضجيج الخارجي ليس إلا استراحة محارب أو تجربة تطهير داخلي ورفض للاندماج البليد في عالم غافل وبعدها تتفجر طاقة الذات الداخلية وتنبلج الأنوار مشعة معرية وفاضحة لكل الزيف الخارجي ومنتشية منتشرة في أنوار الطبيعة اللا تحد. يقول النص : "طفلة كنت أنام وصوت أمي يهدهدني يهدي جسدي المروع لذة المنام. طفلة كنت أنام على تهويداتها المأثورة تمسح على جبيني، شعري، كتفي بأناملها الملائكية لأغرق في سحر الكرى وأذهب حيث يحملني صوتها الساحر، حنانها المنساب. مرات وأنا منجذبة نحو أرض الأحلام كنت ألمح بين يقظتي ونومي الزاحف شبح دمعة يهوي فوق خد أمي وبين تأثير الأغنية السحري وثقل المنام الذي يزن على جفوني كنت أحس كالسهم يخترق قلبي ويغرقني في ألم أجهل معناه، كان صوتها الرخيم ينساب مخترقا العتمات حاملا جسدي نحو مجهوله". ص (48).

إن الاقتراب من عوالم رجاء الطالبي يبدأ بفهم تقنية الكتابة لديها. فالكتابة تداخل صريح بين الأجناس وبالتالي

تداخل بين العوالم: عالم الطفولة وعالم الطبيعة وعالم المثل والقيم العليا، وعالم الأمومة الذي يغرق في أعماق الذات مع انقضاء عالم الطفولة وانقذاف الذات/ الجسد نحو العالم الخارجي. فالعوالم جلها تتوحد في مصب واحد هو الداخل. عالم اليقين والأحلام والآمال والآلام الحميمة. فليس بالأمل يحيى الإنسان فقط بل بالآلام كذلك. لذلك تصفه [الألم] المبدعة بالسيد والعاهل والمعلم. والألم ليس إلا صراع الذات في خوضها التجربة الفعلية الحياتية. لأن المعرفة (اليقينية) تأتي من التجربة الفعلية التي تختزن في الأعماق وتختمر لتصبح فعلا إبداعا إنسانيا لا تجربة شخصية، وهنا قوة الإبداع.

4.3) الطبيعة الأم:

تكاد تكون الطبيعة في نصوص "شموس الهاوية" الشخصية المركزية أو أنها المرآة التي تعكس عليها كل محاور الكتابة. فالطفولة مندمجة في الطبيعة، والأعماق المعتمة الحميمة تكاد تكون الطبيعة ذاتها في أجل عناصرها: الأنهار والوديان والشموس والكهوف والأشجار الباسقة الخضراء. حتى الأم تصبح الطبيعة الحنون المعطاء. إن الطبيعة في نصوص رجاء مركزية ومعادل لكل الموجودات.

1.4.3) معجم الطبيعة:

في النص الذي سنجتزئ بعضه من أول نص/ رسالة تُفتتح به نصوص "شموس الهاوية" سنلاحظ صيغتين

للحضور القوي لعناصر الطبيعة، يقول النص : "ومض نداؤك في ظلماتي كالبرق، [ويضيف] رأيتك تعبرين بخطاك الرشيقة، وبجسدك الرهيف حقول أحلامي... تغازل وريقات اللبلاب جسدك النحيف المتوتر، وتختفي بحضورك الشفاف تلك الخطاطيف المهججة". ص(5).

الصيغة الأولى التي تستدعى فيها عناصر الطبيعة هي صيغة التشبيه (كالبرق). وفي هذه الحالة تبقى الطبيعة بعناصرها جزءا خارجيا يقابل إحساسا داخليا أو عنصرا آخر يقابله في بعض الأجزاء ويختلف عنه في أجزاء أخرى. أي أن بين الطرفين عناصر تشابه (وجه الشبه) وعناصر أخرى مختلفة.

في الصيغة الثانية تنتفي المسافة الفاصلة بين الطرفين ويصبح الحديث عن الظاهرة مندغما كليا في عناصر الطبيعة، بل إنه الطبيعة ذاتها : "ومض نداؤك، ظلماتي، حقول أحلامي". فالضمائر في السماء (المخاطب والمتكلم) تُقَربُ المسافة بين الطرفين وتنقل فجأة الإنسان إلى قلب الطبيعة، وتصبح عناصرها جزءا مندمجا في الخطاب لا خارجه. وهذه الصورة شائعة في نصوص رجاء الطالبي. لكن كيف تتحول الأشياء وتنقلب؟ وما هي العصا السحرية التي تمسخ الوجودات؟ إنها الكتابة، يقول النص : "في الكتابة نمارس الموت. ونكف عن أن نكون، لنرى ما هو كائن. فيها نلتحم بالعالم والموجودات والخلائق في نوع من النشوة والفناء يقربانا من جوهر حقيقتنا وهي أننا والكون واحد". ص(8).

تتأمل الكاتبة هنا وتستعمل فكرها في عملية الكتابة وتحدد لها قاعدة وغاية؛ وغاية قصوى تتمثل في العودة إلى الطبيعة الأولى البكر التي خرج منها الإنسان. أي العودة إلى عدن أو تلك المدينة الفاضلة حيث تنتفي الفوارق والحدود بين مختلف الموجودات. إن القدرة على التأمل وعمق التفكير يعود بالإنسان / الذات المتأملة في مكنها الداخلي الصامت الساكن الهادئ إلى جذوره البدائية عندما كان جزءا لا يتجزأ من الطبيعة يحتمي في أحضانها بعيدا عن الشقاق والصراع الذي ولدته العصور التالية؛ اتساع الهوة بين امتهان كرامة الإنسان، وتبدل القيم، وكل المسوخ.

إذا فالطبيعة معادل خارجي كما أنها عنصر مندمج في الوجود العام للإنسان ولا يمكن الإبداع خارج معجم الطبيعة.

2.4.3) الطبيعة تزهر في الداخل:

تتخذ الطبيعة بعدا آخر في "شموس الهاوية" ويمثل في أزهار الثمار، والأشجار في أدغال الأعماق الدفينة. إنه نقل للطبيعة الخارجية إلى داخل الذات. وفي هذا النقل والتحويل تقول الكاتبة، بأن الإنسان يمكنه أن يحيى في عزلته وفي عالمه الداخلي حياة طبيعية، فيكفي أن يتآلف الإنسان مع ذاته،وأن يؤاخي موته، وأن يرافق صمته جنبا إلى جنب في رحلة الأعماق حتى تزهر ثمار الطبيعة، وتشرق الشموس المشعة الدافئة في داخل الإنسان. يقول النص: " ... كانت تلمع في عيني بضراوة منبثقة من أغمار القلب الرغبة في الالتحاق

بذلك الليل المضيء، أقفلت بابي علي هويت في قعر ذلك الليل شدهت وهذا الربيع السفلي يغمر نظرتي المنخطفة ويستقر في عمق الكيان البعيد، مررت لمساتي على جسدي دهشت وتلك الخضرة تهوي معانقة شهوة الدماء الضارية ليتفتق العشب في المسام، حوطت نظرتي جغرافيات الجسد مستطلعة فغزت أنفي رائحة ربيعي الليلي المتفجر، رأيت العشب ينهمر مخترقا اللحم فاردا جذوره في الدماء متغلغلا عمق الأعماق" . ص (52).

يتحدد مفهوم (القصة) لدى رجاء الطالبي من هذا التداخل الشديد بين العناصر والمكونات، ومن اعتمادها على العلاقات الخفية بين المتناقضات (الليل ضد النهار، والظاهر ضد العمق...)، والعنوان برهان بارز في هذا السياق. والمجتزأ أعلاه يبرز أيضا خصوصية الكتابة لدى المبدعة والمتمثلة في الاشتغال على التراكيب اللغوية الجديدة والمركبة (الجمل طويلة جدا متصلة عبر فواصل وتعاقب سريع التدفق، وجمل قصيرة جدا متصلة فيما بينها، والتقديم والتأخير وتكسير خطية التركيب الجملي)، والتداخل بين الداخل الحميم والطبيعة الخارجية، وانصهارهما دليل آخر على مفهوم الكتابة حيث ينصهر في النص الشعر والقصة. فالنصوص لا يمكن تصنيفها في مجال الشعر الخالص أو في مجال القصة المحض بل هي مزيج من الجنسين معا.

5.3) عالم القيم العليا وعالم الصفاء:

تجابهنا في نصوص رجاء الطالبي "شموس الهاوية" لهجة انتقادية حادة جادة للقيم السائدة؛ لقيم التفسخ والانحلال،

وغياب القيم الإنسانية، وغياب الحق والحرية،وتفشي قيم الاستغلال والاستغفال والامتهان. وانتقاد القيم المنحطة يدخل ضمن استراتيجية الكتابة الإبداعية لدى الكاتبة فالدعوة إلى إضاءة الشموس في الداخل ليست في الأصل إلا دعوة فاضحة لكل هذه التشوهات التي تنخر جسم البلاد وذوات العباد، دعوة إلى الاحتماء بالذات. نقرأ في النص الأول الذي جاء في صيغة رسالة، وجاء كتقديم للمجموعة ما يلي: "مع من أتبادل خبز الأعماق لا صداقات في واقع الجفاف. السموم حتما الفتاكة هي الموجودة والمتسلطة... تعميق المنفى السراديبي، والهبوط عميقا نحو مملكة الأعماق السحرية. الخارج صمت، برود ثلجي لكن الداخل يهدر بعوالمه، بأحلامه بحيواته. ذلك القناع الثلجي رميت به في وجه الرداءة رفضا عنيدا اذهب عني كل الجثث التي نخرها دود الخداع والزيف والنفاق ،،، [تضيف] عزيزتي هاجر، رغم عزلتي المطبقة، فأعماقي يعمها السلام" . ص (7).

إن اللجوء إلى العزلة والمنفى الداخلي تكمن وراءهما غاية قصوى هي البحث عن السلام الداخلي والتصالح مع الذات ومع العالم. ولا يكون السلام إلا في حال إقصاء الضجيج الخارجي، وتعرية الأقنعة التي تتخفى خلفها وجوه أصابها التشوه، وكأن العالم الخارجي ليس إلا حفلة تنكرية لا أحد فيها يتعرف على ذاته ويصادقها، بل الكل يخضع للإكراهات والمواضعات طلبا لسلامة الوقت وخوفا من مجابهة الذات يلجأ المثقف والإنسان (البسيط) إلى المسايرة والخضوع. وهنا

يسهل على الذوات التستر خلف الأقنعة. إنها غربة الذات، وغربة الكائن وتلاشي الكينونة. والكتابة لدى رجاء الطالبي دعوة صريحة لمصالحة الذات. والكل مَدْعُوٌّ لفتح بوابة الداخل حتى يدخلها نور الشمس ودفؤها.

إشارة :

رجاء الطالبي. شموس الهاوية. منشورات وزارة الثقافة. ط1. 2000م.

السرد والرحلة والخطاب الروائي المتعدد

1) يعد الخطاب الروائي العربي اليوم من أكثر الخطابات حيوية وخصوبة. لأنه يجد أمامه الفرص العديدة للابتكار والإضافة وتحديد الرؤية الخاصة إلى العالم المحيط والذات. والخطاب الروائي العربي والعالمي في الآن ذاته قد يتقاطع مع العديد من الكتابات الروائية من حيث المحتوى، نظراً لتشابه التجارب العامة في العالم والخبرات المكتسبة عبر التعلم والمطالعة والمراجعة. لكن الخطاب الروائي اليوم قد وجد في ترتيب وتنظيم الوقائع والأحداث وتواليها حسب المنطق المختلف والمتغاير ضالته. ولذلك فالكاتب الذي يرغب في التفرد والتميز على المستوى العام في الساحة الإبداعية ينحت له طريقة خاصة في ترتيب وحدات النص الروائي، وتعاقب الأحداث أو تفككها وتقديم بعضها عن البعض الآخر.

والخطاب الروائي كما أصبح بارزا ومعروفا اليوم لدى النقاد والكتاب المبدعين في آن واحد، من خلال ما أثبته جيرار جنيت في العديد من مؤلفاته في السرد الروائي. فالخطاب الروائي يختلف عن المحتوى (الحكاية/ القصة). فالخطاب الروائي يعتبر مرادفا للنص في معناه الأول. أما في المعنى الثاني الشائع فهو مجموعة من الجمل الملفوظة، وفي

ذلك إشارة إلى الصيغة التلفظية أو الشفوية للخطاب الروائي. لكن الخطاب الروائي نجد له في التعريف معنى ثالثا بتحليل مكونات الرواية كمفهوم السرديات عندما يتعلق الأمر بتحليل النسيج النصي للرواية، والحكي والوصف، أما الخطاب فيتعلق بملفوظ وبقول الشخصيات الروائية[1].

هذا التعدد في معنى الخطاب الروائي، دفع النقاد المغاربة إلى الاتفاق بشك عفوي لاتخاذ التعريف التالي لأنه أكثر وضوحا : الخطاب الروائي يقصد منه الصيغة الخارجية للرواية. أي الصيغة الصرفية التي ترتبط بالتركيب وبالترتيب والتنظيم المتصل بالحكاية. ويعتمد فيه الكاتب صيغا مختلفة حسب حسه الإبداعي ورؤيته الفنية والجمالية إلى العالم والذات.

2) في الرواية التي بين يدي[2] تعتمد الكاتبة اللعب على الخطاب الروائي من أجل خلق حس جمالي وإبداع متفرد بكتابة الرواية. لكن الإشكال الكبير الذي يعترض القارئ لعمل "حجر على حجر" لفوزية شويش السالم إحجام الكاتبة عن تجنيس العمل. فجاء الكتاب مجردا من كل إشارة، وما يزيد في الحيرة كون الكاتبة اتخذت نمطا كتابيا مختلفا، يميل إلى كتابة الأسطر الشعرية .

ولهذا سيكون من المفيد الإشارة إلى أن تصنيف الكتاب ضمن الخطاب الروائي ينبع من تركيب الحكاية الكبرى والحكايات الصغرى المتخللة والمصاحبة للحكاية المحورية.

أي قصة "البحث عن الجذور". وهذا النوع من الكتب الروائية قامت بالتفصيل فيه الكاتبة "مارت روبير" في كتابها المهم في المجال "رواية الأصول وأصول الرواية"[3]. وأهم ما تورده الكاتبة في ما يتعلق برواية "حجر على حجر": "أن الرواية تتضمن كل الأشكال التعبيرية، وتستفيد منها وتستغلها"[4] وهذا ما قامت به الكاتبة فوزية السالم حيث تستثمر كل أنواع الخطابات التعبيرية دون تصادم كالخطاب الشعري الفصيح والموشح والخطاب الشعري الشعبي والخطاب التاريخي بذكر الوقائع والأخبار وتوثيقها بالتاريخ والحدث والسياق. ولهذا تخلص الكاتبة "مارت روبير" إلى كون "الرواية حرة"[5] تتجاوز كل الحدود الفاصلة والموانع. ولعل في هذه الصيغة المتحررة مصدر قوة الرواية وسبب إغرائها الكثير من الكتاب المعاصرين.

والصلة بين النتائج التي خلصت إليها "مارت روبير" وتكون الخطاب الروائي لدى "فوزية السالم" كثيرة، سواء تعلق الأمر بتعريف الكاتبة للرواية التي تراها بدون حدود وحرة، أو تعلق الأمر بالبحث عن الجذور. فالحكاية تقوم على الرحلة نحو الجذور من أجل التعرف على الجد الأول "يهرحب بن همام" الذي عاش في اليمن في مرحلة متقدمة من الزمان توافق حسب النص الروائي، فترة احتلال البرتغاليين لليمن وفشلهم في ذلك.

3) تبني الكاتبة روايتها على موضوعات جد مؤثرة وتشد إليها القارئ منذ الوهلة الأولى بأوتار الحنين إلى البلد الأصل

الذي أبعدت عنه مضطرة لأن الإسبانيين ضيقوا الخناق على المسلمين بعد سقوط غرناطة وفرضوا عليهم الضرائب والمكوس حتى أثقلوا كواهلهم وأرهقوهم وأذلوهم بالعمل كحمالين في الموانئ. وممن تعرض للتعذيب البدني والاضطهاد النفسي والإكراه اليهود. ومن هنا تنطلق القصة على مستوى الخطاب وبناء الحكاية من الخارج. تبدأ الحكاية الأولى بالحديث عن مغادرة "راشيل إسحاق شلومو" غرناطة هاربة إلى اليمن عند أحد أعمامها. وهذه الرحلة الأولى التي ستطول إلى اليمن بحرا أولاً ثم تستمر برا إلى "صنعاء". والحكاية ليست رحيلا فحسب بل هي قصائد شعر وصلوات وتضرع وتوله. وهي أيضا قصة حب شائقة بين يهودية "راشيل" ورجل عربي "يهرحب". ولعل اسمه نحت يدل على التوله والمعوقات التي جعلت الخطاب يبدو مشدودا بخيوط حريرية شفافة وقائعها الحارة تحدث في الداخل في ما يتفاعل بفكر ونفس الشخصيتين الروائيتين.

الحكاية الثانية المركزية والتي توازي الحكاية الأولى هي حكاية "موضى" امرأة من الكويت عاشت تجربة حب حقيقية لكنها تعرضت للخيانة في نزوة من نزوات الزوج "يوسف" وقد تصدع الصرح وحدث الطلاق. للزوجين ابنة اسمها "نورا" تتناوب وأمها "موضى" على السرد. إذا كانت الحكاية الأولى لراشيل تعتمد على العمق التاريخي بأحداثه وسياقاته، وبالتوتر والوله والرحلة. فإن الحكاية الثانية لموضي تتميز بقيمة الانفصال والمغامرة والرحلة. لهذا

نرى أن الكاتبة قد بنت روايتها على التوازي بين حكايتين مركزيتين. واستعملت فيهما المؤثرات ذاتها مع فارق بسيط في المعنى. فالشعور بالاقتلاع والاجتثاث لدى راشيل ستكون باتجاه اليمن وهو الفعل ذاته الذي قامت به الأم. لذلك جاء الفصل الرابع عبارة عن تمجيد لليمن حضارة وصمودا وعراقة. وجاء الخطاب حافلا بالرموز الحضارية والدينية والتراث الإنساني وبالعادات اليومية وطباع الناس هنالك. وفي هذه الصيغة لا يختلف الخطاب الروائي عن خطاب الرحلة التي تقوم في أساسها على المقارنة بين العادات والتقاليد بين البلدان وبين الرجل الذي رافقها عبر الرحلة في البحر واكتشف جمالها الباهر الأخاذ حيث اعتبرها وأخته ساحرة تفتن الرجال وتسلبهم عقولهم وأرواحهم. يقول النص : "

- لي عندك رجاء

- لك ما تريد في حدود استطاعتي..

- غدا سنفترق هل تسمحين بكشف وجهك ولو لنظرة واحدة.

بهدوء امتدت يدي إلى الخمار وسحبت منه المشبك...

ومن ثم رفعت النقاب عن وجهي.

تراجع إلى الوراء وهتف : ما شاء الله..

فتان فتانة كما قالت أختي..

من أين جاءك هذا الحسن والجمال ؟

- من دماء مختلطة.. سلالة الأعراق والهجين.

جلس صامتا ينظر إلي.

تناولت النقاب ولكنه همس برجاء :

- انسيه حتى تنتهي من الطعام.

سألته بماذا همست أختلك ليلة الحريق ؟

تردد ثم نطق :

- قالت.. بأنك "بدة" وعقلي خفقن حين اصطحبت معي ساحرة في سفر..

ولابد لي من التعشير.

- أنت أكثر من ساحرة.. أنت بده قادرة على الاستيلاء على قلوب البشر وسخطهم في طرفة عين.

- هل استوليت عليك ؟

صمت وداري صمته بتنهيدة طويلة.

وفاجأته بسؤال آخر :

- هل تتزوج يهودية أم أن دينك لا يسمح بهذا الزواج ؟

- ديني لا يمانع.. ولكن العرف لا يرحب بهذا الزواج.." [6].

هذا المقتطف من الرواية يبرز قضيتين هامتين في الخطاب الروائي، الأولى مرتبطة بنمط الكتابة التي قلت عنها الكتابة

الشعرية المعتمدة على السطور المتوازية والمختلفة من حيث الطول والقصر. وعلى هذا المنوال يسير النص إلى نهايته. والقضية الثانية مرتبطة بالحكاية الثانية. فالحكايتان متصلتان ومتكاملتان فيما بينهما. لكن الكاتبة لا تبرر في النص هذه الصلة بل عكس ذلك تسعى إلى طمسها. ولا تترك للقارئ سوى مؤشرين اثنين هما : السجادة الفاخرة والثمينة والمتقنة الصنع. واسم الجد الأكبر المقيم باليمن "يهرحب بن همام".

تكامل الحكايتين المركزيتين وغياب الرابط المنطقي بينهما يجعلان القارئ متحيرا بين الوصل بينهما أو اعتبارهما حكايتين منفصلتين من حيث زمن الوقائع ومن حيث التكامل. لكن المكان والسجادة واسم الجد الأكبر والرحلة كل ذلك يؤكد على أن "موضي" ذهبت للبحث عن جدها "يهرحب بن همام" الذي قاد في سفينته بحرا "راشيل إسحاق شلومو" من غرناطة حتى سواحل اليمن، ثم منها عبر البر إلى "صنعاء" وبالمدن والقرى المجاورة. ومع ذلك كان بإمكان الكاتبة أن توصل الحكايتين ببحثها في الملفات الرسمية. إلا أنه لغاية ما طمست كل معالم الربط والوصل بقولها في النص الروائي : "ذهبت إلى دائرة الأنساب للسؤال عن دليل لوجود جدي الخفي.

وبدل وجود الدليل وجدت مفاجأة..

أرشيف وملفات زمن جدي والذي يليه، والذي بعده حرقت وأتلفت منذ زمن الاحتلال الإنجليزي لعدن.

أزمنة.. وحكايات.. وذاكرة أكلها حريق ربما كان متعمدا.

لم يبق لدي أي ورقة..

مطاردة الظل واقتفاء الأثر ضاعت.

ليس هناك شاهد إلا هذا البحر..

فهل تنطق يا بحر؟؟ " (7).

هكذا تنهي الكاتبة الترقب والرحلة والخطاب الروائي دون رتق ما تمزق. لكن يظل السؤال من أين جاءت الحكاية الأولى ومن راويها ؟

4) ليس مفيدا إعادة رواية محتوى الحكايات الصغرى من جديد لأن ذلك لا يغني عن قراءة العمل الأدبي والاستفادة من زحمة الثقافي ومن مرجعيته التي تدل على المجهود الكبير الذي بذلته الكاتبة في البحث والتقصي وفي جمع مادة مفيدة لروايتها. لكن من الممكن تحديد الحكايات الصغرى التي بدونها لا يَسْتَقيمُ بناء الخطاب الروائي. فالحكايات الصغرى تلعب دور الترميم للحكايتين المركزيتين، كما تقوم بمهمة توسيع الخطاب وإغنائه.

والحكايات الصغرى المتخللة للرواية هي :

– حكاية الأم موضي، عن حبها الصادق والسعيد ثم انفصالها وهروبها إلى لندن عند أختها تحت وطأة الخيانة والصدمة.

- حكاية "يوسف" الأب الذي وقع في نزوة من الطيش فدمر استقرار أسرته وسعادته، واختار الحياة البسيطة والعيش الرتيب مع زوجته الثانية وأبنائهما الجدد.

- حكاية نورا الابنة وأثر انفصال أبيها وأمها على نفسيتها، ثم ذهابها للدراسة بالولايات المتحدة الأمريكية واصطلاء تجربة الغربة والحنين.

- حكاية "جورجي سكلوف" وقصة حبه الكبير والأول وصدمة الخيانة، ثم تجربة الحرب والدخول في الاختبارات والاختيارات الصعبة من أجل النسيان.

- حكاية "كامالا" الهندوسية التي فضلت طواعية الاحتراق إلى جنب جثة زوجها وكأنها عروس ليلة زفافها.

- حكاية "عبد الإله" البربري المقيم بأمريكا والذي لا ينتمي إلا للإنسانية، ولا يؤمن بالأعراق والعائلة.

- حكاية "راشيل" وحبها العميق لـ "يهرحب" رفيق رحلتها الطويلة.

وحكايتا راشيل وموضي تعتبران الإطار العام للخطاب الروائي.

بقي أن نؤكد في عجالة على توظيف الكاتبة للعديد من الخطابات المختلفة كالخطاب التاريخي، والخطاب الشعري الفصيح، والموشح الأندلسي، والشعر الشعبي، والنص التوراتي..

5) لقد وظفت الكاتبة عددا من الخطابات المؤثرة على السرد وعلى المتلقي في الآن ذاته. ومن تلك الخطابات ذات الوقع القوي والتي شكلت تضاريس السرد الروائي لدى فوزية السالم، الخطاب السردي العاطفي الذي تجري فيه المشاعر طليقة وفياضة فيها الكثير من الإحساس بالفقد والإحساس بالرغبة والاشتهاء. ويمثل ذلك سندا قويا في خطاب الرحلة الأولى الموغلة في التاريخ. وأعني رحلة "راشيل" نحو "صنعاء" اليمن رفقة "يهرحب" الجد المفقود لشخصية "موضي" التي ستتوجه في رحلة ثانية موازية بعد عدد من السنين.

اختارت الكاتبة الخطاب المتدفق حنانا إلى الرجل في رحلة طويلة شاقة مليئة بالمغامرة والمخاطر. لكن قوة وعفة الرجل الذي يصاحبها وخوفه عليها وشهامته العربية أوقعتها في حال من الهذيان وفي حال من الوجد والشوق العارم. وقد استطاعت الكاتبة أن تنسج خطابا فاعلا يشد القارئ إلى النص الروائي وإلى الحكاية ومعرفة ما سيقع. هل ستتحقق رغبة "راشيل"؟ - وأعتقد أن الكاتبة تعني جيدا هذا الاسم لأنه تصحيف ل "رحيل". والرحيل قدر الشخصية. لذلك جاء هذا الفصل من الرواية مستندا إلى الرحلة، وإلى نصوص من العهد القديم وإلى نصوص من التلمود وأدعية وعادات إشارة إلى "الخروج" خروج بني إسرائيل من مصر الفرعونية مع موسى. و"سفر الخروج" طبعا يقوم على الرحلة الطويلة

وعلى الاختبارات العديدة. ومن تلك الاختبارات ما وضعته الكاتبة على صورة تماس الماء بالنار، أي تقارب "راشيل" المتوقدة والمتأججة داخليا والمتلهفة إلى شهامة الرجل العربي المسلم الذي يرافقها ويحميها دون حاجة إلى مقابل مادي أو معنوي وهذا ما لم تجدهُ في قومها الذين تكيل لهم الصفات غير المحمودة وغواية المال لهم واستعباده ذممهم.

وتطلب راشيل من يهرحب (وهو بدوره نحت لغوي للفظتين هما "يهرب" و"حب"، لأن الشخصية تشتعل حبا دفينا لكنها تمتنع عن الاعتراف به لأن العرف الاجتماعي والأخلاقي للعرب لا يحبذ الزواج من يهودية ساحرة وغاوية. هكذا يجيب الرجل المرأة التي عرضت عليه (...نفسها وحبها...) الزواج فيرفض وتدعوه الراوية إلى الهروب بعيدا في نهاية فصل ورحلة مليئين بالأشواق وباللوعة والمشاعر الفياضة والجياشة، يهرب بحبه الدفين لامرأة جميلة مبهرة تخبل العقل وقلوب كل الرجال. وهنا مرة أخرى أشير إلى ضعف في الرواية فكيف يهرب الرجل من المرأة اليهودية صاحبة "السجادة" محور الرواية والحكاية وسندها في الصلة بين الماضي والحاضر، والتاريخ المشترك للإنسانية ؟ ويتحول فجأة إلى جد بعيد لامرأة تقطن الكويت ولها ابنة من رجل اسمه "يوسف" قبل طلاقها منه. كما أنها تملك السجادة محور الحكاية وذخيرة راشيل الثمينة التي تذكرها ببلادها غرناطة قبل سقوطها وسقوط باقي معاقل

الحضارة العربية الإسلامية هنالك منذ حوالي سبعة قرون خلت ؟

إن مثل هذا البياض في الحكاية والذي لا يتم ترميمه يترك بعض الارتباك في ذهن القارئ، خاصة أن الرواية لم تصنف على مستوى "النوع" الأدبي. وأنها بنيت على التداخل وعلى التناوب بين حكايتين متوازيتين على مستوى الزمان الروائي، وكل واحدة تنسج رحلتها وخطابها في اتجاه مختلف، وحكايتين لم يتم الفصل بينهما على مستوى تنضيد الخطاب وصياغته.

إلى جانب الخطاب العاطفي المتدفق والجياش الذي برعت فيه الكاتبة نجد الخطاب التاريخي الذي توثق به الكاتبة لرحلة "راشيل" من موطنها الأول إلى اليمن هربا من الاضطهاد وعدم التسامح الديني الذي ساد فترة ما بعد سقوط الأندلس وممالكها بأيدي الصليبيين.

ثم لا ينبغي إغفال "اليوميات" كخطاب سردي له خصوصياته ومكوناته التي لا تخلو من قضايا فنية وجمالية ونقدية. لكن الكتابة جعلت اليوميات حلقة ربط بينها وبين أمها. فالفتاة "نورا" لم تقبل أبدا بانفصال أمها عن أبيها ولم تجد لذلك مبررا مقعولا. ومن أجل شرح وجهة نظر الأم كتبت اليوميات. إنها خطاب الأم لابنتها وتعليل لأسباب الطلاق واختيار الحياة الحرة الطليقة بعيدا عن الاستكانة إلى المسؤوليات الأسرية وحاجات الزوج والتفرغ للحياة الفنية والرحلة والمغامرة الشخصية لاكتشاف العالم والذات في آن.

هناك خطاب ذاتي آخر كان حاضرا في كتابة فوزية السالم "حجر على حجر" هو الحوار الداخلي "المونولوج" وقد ارتبط كثيرا بالخطاب السردي العاطفي، فكان متوهجا ومتدفقا وحارا وإنسانيا.

هذه بعض الخطابات التي برزت في رواية "حجر على حجر" وكان لها دور في توسيع الحكاية وفي إثراء السرد النسائي وسرد الكاتبة فوزية شويش السالم.

الهوامش والمراجع :

(1) Dictionnaire de critique littéraire. Jœlle Gardes-Tamine et Marie Claude Hubert. 1998 Cérès Edition. Tunis. P 87.

(2) فوزية شويش السالم. حجر على حجر. دار الكنوز الأدبية. ط 1. 2003م.

(3) Roma des origines et origines du roman. Marthe Robert Telgallimard. Editions Bernard Grasset, 1972. P 14.

(4) Marthe Robert. P 14.

(5) Marthe Robert. P 14.

(6) حجر على حجر. ص (234.233).

(7) حجر علي حجر. ص (316).

السرد الاجتماعي والسرد الواقع نصي

1) **تقوم الرواية** على مكونات أساسية كالشخصية والحدث والحكي. لكن هناك مقومان آخران، هما: القصة والخطاب. والقصة بناءان : بناء خارجي هو الخطاب ذاته. وبناء داخلي. والفيصل بينهما يتمثل في طريقة سرد الوقائع، **وفي طريقة** ترتيب الأحداث. وقبل الحديث عن هذه المقومات منفصلة في رواية "**صهيل المساقات**" للروائية **ليلى الأطرش**، أود أن أحدد خاصية مميزة للسرد عندها. وهي خاصية تختلف عما وقفنا عنده في روايتي **حنان الشيخ** : "**سمك الغزال**" و "**إنها لندن يا عزيزي**" أو ما وقفنا عليه من سرد في رواية **سحر خليفة "باب الساحة"**، وكذلك رواياتها الباقية التي درسناها بتفصيل في كتابنا "**النزعة الإنسانية في أعمال سحر خليفة**". وتتمثل الخاصية السردية في تجاور نمطين من السرد مختلفين لا من حيث الصيغة الخارجية ولكن من حيث المادة المكوِّنة والطبيعة. إنه **تجاور السرد الاسترجاعي** الذي يعتمد على الذاكرة وعلى التأمل الفكري، وعلى الهواجس والمخاوف التي تساور النفس وتشغل الخاطر. **وتجاور السرد الواقعي**، الذي يخضع لواقع الحكاية أولا. أما الوقائع الخارجية التي

تتصل بالحياة العامة فهذه نسميها كما يسميها النقاد اللسانيون **بالقرائن الزماني والمكانية**. وهي عبارة عن وقائع تتخلل المحكي وتقيم له وزنا ضمن اللحظة التاريخية الفعلية، لحظة كتابة الرواية في الزمان والتاريخ.

كل رواية جادة تقوم على إشكالية فكرية أو أدبية أو اجتماعية أو سياسية، أو جمالية. ومن خلال تلك الإشكالية تضيف الرواية إلى المجال الذي انخرطت فيه. تضيف جديدا مختلفا، يحقق تراكما معرفيا تستفيد منه الأجيال، وتزيد درجة في سلم ترقي الرواية العربية أولا والإنسانية ثانيا.

تحمل رواية "**صهيل المسافات**" أكثر من إشكالية وقضية. القضية البارزة وتتضمنها أغلب الكتابات النسائية لأنها قضية مصير ووجود ووضعية: قضية المرأة في المجتمعات العربية، وهي مجتمعات ذات أنظم اجتماعية أبوية السيادة فيها للرجل. ووضعية المرأة في البلاد الغربية الصناعية والمتقدمة.

ولهذه الغاية قدمت الكاتبة عددا من الشخصيات الروائية النسائية: **زهرة، وسوسن صائم الدهر، وسونيا، وحنان الملقي، وأم سوسن، وأم صالح أيوب** الشخصية المركزية في العمل، إضافة إلى الشخصية المتمردة **ابنة أخ الرئيس**. وهن نساء يختلفن من حيث علاقاتهن بصالح أيوب، ويختلفن في السلوك العام والخاص، ويختلفن في الموطن والجنسية، والغايات والأهداف والقيم.

وتقف الرواية عند إشكالية ثانية تتمثل في طبيعة القضايا ذاتها المثارة داخل الدول التي أعطتها الكاتبة أسماء افتراضية

من الخيال: **غابرة، وجْدَيِّدَة، وبيت جنان**. ففي هذه البلدان تحتل المرأة بل شرف القبيلة مكانة هامة. تطغى على كل النظم السياسية. فالعُرْفُ أقوى من الدستور. والدم أقوى وأحكم من العلاقات المجتمعية المدنية. إن آصرة الدم والعشيرة والقبيلة أهم من كل رابطة روحية وعقائدية، سياسية وحقوقية.

هنا الآفةُ والمعضلة. فالتحالفات تقوم على العرْق لا على المكانة العلمية والكفاءة والاجتهاد الشخصي ورَوحَ المبادرة كما هو الحال في المجتمعات الحديثة المتحضرة.

ومشكلة الرواية تكمن في كون الشخصية المركزية **صالح أيوب** صاحب المبادئ الثابتة، والمبادرات الشجاعة (في تجديد روح الجريدة التي يرأس تحريرها وإدارتها) والآراء النيرة والحرة تتعرض للاضطهاد النفسي (العمل والجامعة) والعقاب البدني (أمام بيته وتحت عيني زوجته)، وحتى الاحتيال (سوسن وأمها). والمعضلة التي تُبْرِزُها كذلك شخصية **صالح أيوب** تتجلى في كونها لا تعَرف الثبات والاستقرار. وستظل تتنقل من منفى إلى منفي (اختياريا أو قسريا). وبالنفي تنتهي الرواية. يقول النص: **"صوتُ الرئيس جاءني فجأة .. قلقا .. وخشنا.. وموجزا:**

- صالح. سيصدر مرسوم اليوم لتكون سفيرنا في جنيف.

- والجامعة؟

- ستنقل إلى الخارجية.. سأطمئن عليك أكثر وأنت في الخارج. ". ص (195.194).

ويعلِّقُ صوت الراوي الذي يمثل شخصية صالح أيوب: **"عاصف اقتلاع الجذور ومربك.. فأترنح.**

وواحدة هي مرافئ المنافي.. ". ص (195).

ترصد الرواية في لحظة هامة ومتقدمة من الحكاية المظاهر السلوكية داخل المجتمعات العشائرية والمجتمعات التي تعاني من الحرية، والانفتاح الديمقراطي (الممارسة الديمقراطية). وذلك في مشهد حفلة العشاء التي ستقيمها **زهرة** زوجة **صالح أيوب**.

في هذه الحفلة سيحضر شخصان لا غير: شخص السفير **(أبو عمر)** وزوجته. ويسود السهرة الهمز واللمز والحديث الديبلوماسي الذي يعرف الخفايا ولا يقولها، ويلمح دون إفصاح. وتستعاد في الحفلة ذكريات، وتنكأ جراح غائرة. وفي ظل ذلك يغيب الزوار المدعوون. زوجان يعتذران بحجج واهية. وتغيب نجمة التلفزيون، وصاحبة المواقف والمبادئ والشعارات الملهبة **حنان الملقي** دون اعتذار خوفا من الإشاعات، وخوفا على المنصب. يقول **صالح أيوب** مخاطبا زوجته **زهرة** في عدم تصديق وفي اندهاش: "

- زهرة.. لا أكاد أصدق أن حنان الملقي تجبن. أ معقول؟ امرأة يشهد لها الجميع بالمبادئ والجرأة. لا أصدق. ماذا حدث لهذا الكون؟ فقط المثل والقيم والنظريات كليشيهات فارغة. للاستهلاك أمام الآخرين. أ معقول؟". ص (163).

وتجتهد **زهرة** في إيجاد الأعذار **لحنان الملقي**. لكن دون جدوى، بدون قدرة على تبديد الغيوم وقد لفَّتْ نفس وفكر وخاطر **صالح أيوب**.

هذه قضية مركزية تنبئ عن فساد القيم. وتنبئ عن بطل إشكالي. بطل يصارع الطواحين الهوائية معتقدا أنها أعداء حقيقيون. بطل يؤمن بالخير والعدالة والحب والحرية في زمن يغوص في رمال متحركة، وفي مجتمع مكبل بالتقاليد وبالأعراف. دم العشيرة والقبيلة لا يعلى عليه. لا قانون ولا حقَّ غير حق الدم.

إن رواية "**صهيل المسافات**" انتقاد حاد لهذا النمط العلائقي في المجتمعات الأسرية، والمجتمعات المحكومة بالأعراف وتقاليد العشيرة. وإن رواية "**صهيل المسافات**" تمثل الرواية المهمومة بفكر التغيير. بفكر التجاوز. بفكر الحرية. شأنها في ذلك شأن روايات **سحر خليفة**.

ليست "صهيل المسافات" رواية انتقادية، فحسب، بل هي كذلك رواية بناء وتشييد. فكل هدم أساس لبناء تشكيلات علائقية اجتماعية جديدة، وبناءات فكرية مغايرة. وإذا كانت شخصية **صالح أيوب** قد تم نفيها بعيدا درءا للصراع والتطاحن العرقي المفتعلين. لأن ظروف نشأة صالح أيوب اختارت لها الرواية أن تكون ظروفا قاسية وعنيدة. ظروف فقر وحاجة. والحاجة تذل صاحبها. يقول النص : **"تعمي الحاجة صاحبها عن شمس الحقيقة.. وتخرس صوت الحق.. وتقص جناح الرفض فيَسْكَن.."**. ص (84). فإن الرواية

ستُفَجِّرُ دون توقع شخصية ظلت إلى آخر فصل في الرواية (الفصل السادس) مجهولة غير معروفة، ولا ورد ذكرها في مجرى الحكاية. إنها الفتاة العاشقة، ابنة أخ الرئيس. تلك التي ستحب حتى الموت. تلك التي سيتعاطف معها **صالح أيوب**، وتنسيه حكايتها همومه وآلامه، لأنها تمردت على العُرْف. ومزقت جسم القبيلة. ومرغت دم العشيرة في الوحل عندمَا اختارت الهرب مع خادمها الآسيوي إلى بلده. بعيدا عن القيود. بعيدا عن الحجْر. ففي عُرْف العشيرة لا مكان للحب. بل لا مكان للمرأة. يقوَل عنها صالح أيوب متخيلا مُعْجَبًا : " حاولت أن أتخيلها.. رسمتها امرأة تشبهني في حزنها، وتشبه الرئيس، متمردة.. رافضة.. حنونا وقاسية، نحل منها الجسد وشحب الوجه في إصرارها على حماية الحب حتى مجابهة العشيرة.

ويعجزني أن أتخيل امرأة متفردة تقتحم الأسوار والتابوهات وتفكر بالخوف حتى الوقوف في وجهه.. بل مجابهته وقهره.

أيُّ فتاة تلك.. تقفز فوق الأسوار؟ وتعرف أن خلفها خناجر وسيوف عشيرتها! ". ص (185).

إن واقعة ابنة أخ الرئيس تفجر مكنون الرواية. وتعكس حالة ووضعية الشخصية المركزية صالح أيوب. فإذا كان صالح أيوب قد هزمه عرْقُهُ، ولم تحمه شهادته، ولم يشفع له انتماؤه، ولا نضاله في صَفوف الطلاب بالجامعة، ولا عمله في الصحافة أو الجامعة، فإن شخصية ابنة أخ الرئيس قد

تجاوزت كل المعيقات (الأسوار) واقتحمتها دون وجل. لأن النداء يأتي من المستقبل عكس صالح أيوب الذي يظل في الرواية من مبتدئها إلى منتهاها مشدودا إلى الماضي. يقيم في الذاكرة. يقتات على فضلاتها. تدفئه زهرة بجسدها، وتغطيه بشعرها، وتؤنسه برائحتها الذكية. لكنه يسقط بين الحين والآخر في بئر الذكرى. ويعتذر. يقول النص : "زهرة.. أنا آسف، تكررت هذه الحالة الجديدة معي؟". ص (120). وتبحث زهرة له عن الأعذار: الإرهاق، والقلق، والعمل. ولا يلبث صالح أيوب يحلم بسونيا الفتاة الإيطالية التي تعرف عليها بإنجلترا. فتخلت عنه لتعاشر غريمه حمود الواشلي. لأن سونيا كانت تبحث عن الحب، عن العلاقة الحرة. وكان هو يبحث عن الزواج. والزواج تملك كما في تصوره. من تزوج امرأة ملكها. ويحفر ذلك التخلي في نفسه جرحا غائرا لا يندمل. وتخفف عنه زهرة وتذكره بنضاله ومبادئه، وتنزع من نفسه وذهنه المخاوف عن الأولاد من الرحيل والبعد. لكنه يغوص في مياه آسنة كلما تذكرها أزكمته رائحتها. يتذكر سوسن صايم الدهر الفتاة الحلبية التي استعملته طعما لتصيد به ابن الجيران الثري، دون أن يعلم بحقيقة نواياها، ونوايا أمها. ويصفها في الرواية فيقول : "سوسن فارعة شقراء.. عيناها محيط، امتزجت فيه خضرة الأعشاب تحت صفحة ماء رائقة..". ص (168).

هذه ملامح الشخصية الروائية (شخصية الرجل) في رواية "صهيل المسافات". شخصية مهزوزة. رغم تاريخها

النضالي. ورغم عملها. تظل بلا يقين. يقول النص: " مهزوز أنا حتى أخال أني أنكسر" . ص (34). متأرجح صالح أيوب بين الواقع والذكرى والحلم. لذلك جاءت الرواية من حيث بناء سردها منقسمة إلى:

- سرد استرجاعي.

- سرد واقع-نصي.

يتجلى السرد الاسترجاعي في صورتين. الاسترجاع الأول يأتي من مصدر الشخصية : ذاكرتها. يقول النص: "أختار أن أروي قصتي من هنا في إلحاح الذاكرة.." . ص (9). والاسترجاع الثاني يأتي من مصدر آخر خارج الشخصية كاسترجاع زهرة، وهي تذكر صالح أيوب بماضيه حتى تشد عزمه وتشحذ قوته وتوقظ تحفزه. يقول النص: "تحكي زهرة في صمتي.. اقتربت وابتعدت كثيرا من حقائق حياتي إذ تذكرني بمواقفي وانتصاراتي.. تعيد أحداثا رويتها لها أو سمعتها معنعنة بدءا مني. تعيد علي قطوفا من سيرة صالح أيوب، وإذ أصغي وهي تتمثل صمودي من أسفار حياتي هالني كل هذا التبدل والتغيير في حقيقة ما جرى" . ص (162).

أما سرد الواقع النصي فيمكن تقسيمه بدوره إلى قسمين كبيرين: قسم يتصل بالواقع النصي (الحكاية). ويتجسد في الأحداث المتسلسلة كالملاحقة في الجريدة، وتحقق الهواجس، والطرد من الجريدة، ومن مدرج الجامعة، ثم الاعتداء الجسدي والتهجم على البيت وضرب وجرح صالح أيوب أمام بيته

وزوجته زهرة. والقسم الثاني خارج نصي يرتبط بالأحداث الخارجية. اكتشاف النفط، وحرب الخليج، واكتساح العولمة والمعلوميات، وهدم سور برلين ... والوقائع المصرح بها أو المكنى عنها للتقية.

لكن يبقى السرد الاسترجاعي والاستذكاري. أي طلب التذكر واستدعاؤه بالتأمل أو بالمحفزات والمثيرات الخارجية وبالوقائع المماثلة، مهيمنا على السرد الواقع نصي، الذي يعتمد القرائن الزمانية والمكانية. لذلك فلفظ الذكرى والتذكر يتوالى في الرواية. يقول النص مثلا: "كل ذكرى هي حقيقةس ولا أملك أن أروي الحقيقة دون أن ألون وأحرف وأدعي وأتخيل". ص (152).

لكن هل السرد الاسترجاعي سرد سير ذاتي؟

تبدأ الرواية هكذا: "أنا الطفل صالح أيوب.. بعد أن حملتني السنون إلى الخمسين، أختار أن أروي لكم حكايتي.. الآن.. هكذا.. ومن هنا". ص (9). ويضيف : "أختار أن أروي قصتي من هنا في إلحاح الذاكرة.. الآن، وهكذا، بعد أن أجلت طويلا روايتها". ص (9).

من خلال هذين المجتزأين نقف على الجواب. فالراوي (صالح أيوب) استعمل ضمير المتكلم المنفصل (أنا) والمتصل (الياء). وهما معا يعودان على صالح أيوب. لكن لم يستعمل لفظة سيرتي الذاتية. بل استعمل لفظتي "حكايتي" و"قصتي". ثم إن لفظ "هكذا" يلح على الصيغة الصرفية "الخطاب". وهذا كله ينحو بالكتابة نحو الرواية السيرة. أي

كتابة رواية تتمحور حول شخصية مركزية تكون بمثابة البطل الوحيد. وكل الشخصيات الأخرى مكملة له، مرممة لصورته وشخصيته الروائية. وهذا الذي حدث في الرواية. فشخصية صالح أيوب تواجه الإقصاء وحالة من الاضطهاد النفسي. فيهتز كيانها (الشخصية الروائية). ولا يرمم صرحها غير الشخصيات الروائية الأخرى:

- الرئيس: يمثل الدرع الواقي لصالح أيوب والسند.
- زهرة: الصدر الدافئ والحنان والزوجة.
- سوسن: الماضي المؤلم. والاستخفاف. والاستغلال العاطفي.
- سونيا: أول حب. وأول اكتشاف وتعرف على الذات السرية الحميمة.
- حمود الواشلي: نقطة ضعف. قهر طبقي.
- المعلا: بداية الطريق الطويل نحو الآفاق المعرفية البعيدة.
- الأب: الجذور المنغرسة في تربة الطبيعة، والرعي.
- الأم: الخزان الأكبر للموروث من الحكايات والسير الشعبية والتعاويذ.

وهكذا دواليك.. وما يجعلنا نؤكد على أن "صهيل المسافات" رواية لا سيرة ذاتية كونها تتضمن قضايا جوهرية لا تخص الشخصية الروائية المحورية بل تخص المجتمعات العربية وثقافتها. دون أن نغفل الإشارة السريعة إلى تنوع

أساليب الحكي. ومستويات اللغة التي تتعاقب بين لغة انسيابية تجري مجرى التأمل والاسترجاع الحزين. واللغة العالمة التي تقدم الخلاصة تلو الخلاصة من الحياة والتجارب. وكأنها تنحو جهة المقام التربوي التوجيهي. ولغة الاعتراف والبوح التي تتخذ صورة لها المونولوج. لأن الشخصية المحورية تعيش في الرواية واقعين مختلفين واقع الحكاية وأحداثها المتوالية. وواقعها الخاص الداخلي والسري.

إشارة:

* صهيل المسافات. ليلى الأطرش. دار شرقيات. مصر. ط1. 1999م.

السرد ضد النسيان والصمت

تأتي قصص **"نصف يوم تكفي"** قصيرة جميلة فضاء ولغة. لغتها شاعرية وتستمد شاعريتها من الفضاء الذي اختارته للكتابة. والفضاء الأثير في هذه القصص القصيرة فضاء رومانسي مليء بالحنين، رافض للنسيان. وفضاء إنساني، الحزن فيه سيدٌ، والألم فيه مطهر، تستحم فيه الذات وتكتشف تعددها المرآوي. فإذا كانت المرآة صادقة فيما تعكسه، فإن العين خطَّاءةٌ. أو أنها تخطئ بنسبة تفقدها الكمال. عكس ما يعتقد الناس، وخلافا للأهمية التي يعطيها الناس للعين في الإدراك الحسي. قديما قيل : **"ليس من سمع كمن رأى"** . وهم في ذلك يقدمون العين على الأذن. وفي المثل الشعبي :**"بين الحق والباطل أربعة أصابع"**. ويقصد بالحق العين وبالباطل الأذن. والأصابع الأربعة هي المسافة الفاصلة بين الحاستين. وقد خالفهما بشار بن برد في قوله : **"والأذن قد تعشق قبل العين أحيانا"** . إن خلخلة هذا المعتقد اليقيني هو ما تركز عليه الكاتبة والقاصة زهرة زيراوي في مفتتح المجموعة القصصية. تقول : - **كيف يمكن إدراك الشيء في نفسه، مع استحالة فصله عن غيره؟**

ألا يبدو المجداف مكسرا داخل الماء.

مستقيما خارجه؟!.. ". ص (5).

شعرية اللغة وتأثير الفضاء عليها، ونسبية الحقائق العيانية، ملامح مهمة في قصص مجموعة "نصف يوم يكفي". يضاف إليها توتر العلاقة بين الرجل والمرأة، وتأثيث المكان بأربع زوايا بانية، وهي: الأزهار، والمطر، والسفر، والفن (الموسيقى، والرسم، والنحت، والشعر).

في العلاقة بين الرجل والمرأة يتوتر الحكي وينشدُّ بين الوصل والفراق. وكل منهما يحدد مستوى من مستويات الحكاية. أي واقع الحكاية اللساني المستند على المعينات والظروف والقرائن الزمانية والمكانية، وأبعاد الفضاء وجهاته، وأجزاء المكان وعناصره. ثم متخيل النص، وهو كل التفاعلات الداخلية، من أفكار ومشاعر وخواطر تعبُرُ الشخصية القصصية، وتَرِدُ في صيغة استرجاع واستذكار.

لذلك فالفراق موضوعة أساسية في قصص المجموعة. بل تعتبر محرك كل الموضوعات المتوازية والمتجاورة والمتحكِّم في كل الأحداث، وفي كل الاتجاهات والآفاق المقصودة. كما قال **المتنبي** : "**بضدها تعرف الأشياء**". فالفراق في المجموعة يستدعي الوصال واللقاء. إلا أن الفرق بينهما كامن في زمن مضى وغار في طين الذاكرة، وفي زمن الحاضر (واقع الحكاية). ولهذا الغرض افتتحت القاصة المجموعة ببيت شعري **لمحي الدين بن العربي**، يقول فيه:

"لو وجـــدنا إلى الفـــراق سبيلا

لأذقنـا الفـراق طعم الفـراق" . ص (6).

في القصة المعنونة "**أحلام صغيرة جدا جدا**" تبرز هذه العلاقة الملتبسة الشائكة بين الخادمة وبين أحد عمال البناء. انطلاقا من المصادفة العفوية تبني القاصة حكايتها. فيكون الاتصال الروحي مدعاة لتوالد الأحلام "الصغيرة!". كالتدفُّؤ في حضن الزوج، والاعتناء بأشياء البيت الصغيرة ورعاية الطفل والعناية بملبسه ومأكله ودراسته. لكن ينكسر الحلم في أوجه عندما يودِّعها البناء بابتسامة على الشفتين باردة. يقول النَص: "**مرت الشهور تباعا. اكتمل العام. واكتملت الدار. لم تزد علاقتهما عن ذي قبل شيئا. فقط تحولت البسمة القصيرة إلى بسمة أطول. وتوالى التحديق. والأيدي تبعث قبلات في منتصف ليلة باردة، أو قائظة من ضفتها إلى ضفته. توالت الأحلام**" . ص (23).

اتخذت الحكاية فضاءها من المساحة الفاصلة بين الذاتين. أي من الفراق المادي، الجسدي. لتترك الفرصة للأحلام والأمنيات. وهناك أيضا حافز قام على تصادم الرغبة (الأحلام) وحجر الواقع (التحقق).

" **صورة لامرأة أخرى تطلع مني**" . ص (26). هل هي فكرة التناسخ والحلول؟ هل هي فكرة التفسخ وتعدد الواحد؟ هكذا هي شخصية المرأة الراوية أو المرأة الشخصية في هذه المجموعة. امرأة حالمة، تفكر كثيرا، وتتذكر كثيرا. ضد النسيان. ولذلك تأثيره على بناء القصة خارجيا، وهنا أيضا،

وكما في نصوص ومجاميع قصصية أخرى مغربية يظهر مبدأ الانشطار. إلا أن الانشطار في مجموعة "**نصف يوم يكفي**" يتجلى في تصوير وبناء الشخصية القصصية أكثر من المكونات الأخرى. والانشطار مفهوم يخص البناء الخارجي، أي الخطاب. لكن تأثيره على القصة فيتجلى في مبدإ آخر هو مبدأ التحول، أي الانتقال من فكرة إلى فكرة، أو من شخصية إلى أخرى، أو من فضاء حكائي إلى آخر بالاعتماد على الحوافز اللغوية.

ما يبرز في هذا النص القصصي تأثير الصباغة أو فن التصوير والرسم على الكتابة. فانبثاق شخصية من داخل شخصية أخرى تقنية جمالية اعتمدها الرسم واعتمدتها الكتابة. وهي في كل المجالات تعبر عن فكرة التوالد أو التناسخ والتعدد. فالإنسان في هذه المجموعة، ومن خلال الشخصية القصصية متعدد ومختلف. يمكن أن يكون هو وليس هو في آن واحد. فهو ظاهر وباطن، وهو جوهر وعَرَضٌ. لذلك يتحول ويتشكل في صور مختلفة ومتعددة.

في قصة "**ليتعرى الصمت**" تجلس الراوية في زاوية من مقهى "ميلانو". وهي راوية لا ترصد الخارج فقط. فهي مختلفة عن كتاب القصص القصيرة المتأثرة بالاتجاه الأول في الكتابة والمستمد من الكتابات الستينية والسبعينية المحتفية بالراوي المهيمن والراصد للخارج والرافض المشاركة في أحداث القصة كشخصية قصصية. إنه يكتفي بالرصد وبنقل الأحداث والتغلغل في أعماق الشخصيات. الراوي (ة) في

هذه المجموعة راصد لكنه لا يرفض أن يشارك في الأحداث أو أن يكون طرفا فيها، وموضوعا للقص. لذلك ننتقل بسهولة من الراوي الراصد للخارج إلى الراوي الشخصية القصصية دون أن نشعر بخلل بنائي. والتحول من فضاء الخارج إلى فضاء الداخل (والعكس) جعل الشخصية القصصية تنشطر. تكون الراوي الذي ينقل إلى القارئ عالم المقهى، وهو خارج الذات أو بجوارها. وتكون الشخصية المتأملة في ذاتها، في عوالمها الخاصة والحميمة مستندة في ذلك على الذاكرة واستحضارها للماضي فعلا وقولا ضد النسيان وصدئه الذي ما تفتأ القاصة تذكر به في النص. يقول النص : "- وما الذي تذكرته أنا التي لم أكف عن التذكر؟!.. ". ص (27). وتعزز ذلك بالقول التالي:

"أذكر حبيبك وهواه

ذوب مراراته كلها

حتى لا تنساه". ص (28).

وهو قول به تصحيف وإرغام على البوح بالضد المثبت في القول السابق عليه: " **"اذكر حبيبك وهواه.**

تذكر مراراته وانساه!". ص (27).

إن ثنائية التذكر والنسيان مهيمنة ليس على نص "...**ليتعرى الصمت**" بل تُهَيْمِنُ على جل القصص في المجموعة. لذلك فالمجموعة القصصية للقاصة **زهرة زيراوي** بعث للذاكرة، وتحريك لمكنون النفس ومخزونها،

وتفجير لذلك الباطن المحجوب والذي يفعل فينا فعله ويتحكم في سلوكنا الواعي واللاواعي، قولا وفعلا. وتعريتُ الصمت تستمد دلالتها من هذا الصدام القائم بين الخفي والظاهر، بين الجوهر والعرض. والقاصة تقوم في ما ترصده من وقائع وأحداث يزحم بها فضاء مقهى "ميلانو" بالكشف عن الحقيقة الغائبة أو التي غيبها الابتذال والاستهلاك والعادة. إنها تعري وضعية شاذة. ظاهر أصبح خفيا حيث محاه الابتذال والتكرار. لأن الكرار مع التراخي الزماني يؤدي إلى المحو والنسيان. والقاصة لا تريد أن تنسى شيئا، حتى وظيفتها الأولى التربوية والأخلاقية. لهذا لا تسمي الشخصيات القصصية بأسماء واضحة صريحة بل تعطيها نعوتا وأوصافا. يقول النص: "**في ركن قريب جلس عجوز في لون خشب محروق**" وتضيف: "**تحلقت حوله فتيات بهتت ألوانهن**". ص (28. 29). وتؤكد مستطردة:"**إحدى الصور الباهتة التي تجالسه ردت عليه ...**". ص (29). ثم تخوض في كلام مبتذل.

تعالج القاصة هنا موضوعين وفضاءين متوازيين متجاورين في آن واحد. موضوع وفضاء الراوي الراصد للخارج؛ الفضاء يتمثل في زبائن المقهى، والموضوع الانحلال والخلاعة والتفاهة التي اكتست لبوسا جديدة من فرط العادة والتعود. ثم موضوع وفضاء الراوية المستسلمة لعالمين مختلفين. فضاء الداخل الذي يحارب بقوة النسيان فيستحضر لحظات من الماضي ولقطات من علاقة في الماضي.

وفضاء الخارج ورشفات محتوى فنجان القهوة. أ هو انشطار أم تحول؟ إنهما معا. انشطار الشخصية القصصية بين زمنين مختلفين : زمن الذاكرة (متخيل النص) وزمن الحاضر (واقع الحكاية). وتحولٌ بين فضاءات وأحداث متعددة.

قيل سمي الإنسان إنسانا لكثرة نسيانه لكن الكاتب يقاوم هذه الغريزة ويحاول مخالفة طبيعة إنسانية عامة. لذلك فهو يتذكر الماضي. يحلم بأنه يتذكر. يتذكر أحلام الآخرين ووقائعهم. ينسى نفسه من خلال تذكر الآخر. الكاتب يحترق ليضيء طريق الآخرين. هكذا كانت تستشري في الأوصال العبارة وتترسخ. الكاتب يحرق ذكرياته ويسترجعها كأحلام، يسترجعها من خلال الآخرين. من خلال الشخصيات القصصية. لكن تبقى دائما ناقصة. تقول إحدى الشخصيات القصصية في قصة "لوحة وبقايا نبيذ" : "**من ذا الذي يستطيع إعادة تشكيل الذي مضى وعلى غير ما كان عليه؟**". ص (38). قدرية هي متحكمة في عملية التخييل، وفي عملية التذكر. لا يمكن أن يعيش الإنسان حياتين. تلك التي يختارها في نهاية العمر، وتلك التي كانت قدره. هكذا تصرخ الشخصية القصصية متأملة بين الاختياري والقدري، بين الحرية لأن الاختيار قرار حر وقائم على المسؤولية الذاتية، مسؤولية صاحبه. لذلك نتائجه تُلْزم صاحبها ولا تقبل الذات بالمبررات. وبين الحتمي الذي لاَ خيار للذات فيه. وكأن الشخصية القصصية تعيد السؤال الإشكالي القديم في الفكر

العربي الإسلامي - علم الكلام - هل الإنسان مسير أم مخير؟؟

إذا كان الفضاء رومانسيا فإنه يستند في ذلك إلى لغة شعرية، وإلى نبرة الحنين، وإلى لمسة القلق والحيرة التي تطبع الشخصيات القصصية تجاه وجودها. فالصراع قائم على أشده بين وجودين: وجود ممكن ووجود قائم وقارٌّ في هذه المجموعة القصصية الصغيرة.

السرد والاستذكار

1)

قليلة هي الأقلام النسائية المبدعة. لكن الإشكال يكمن في عمق الذات المبدعة وفي ما يحيط بها ثقافيا وسياسيا. وأكيد أنه لا يتعلق ببنية الكتابة، لأن للكتابة منطقها المتحكم فيها داخليا. سواء أصدرت عن الرجل أو عن المرأة. وفي العالم العربي خاصة تبدو وضعية المرأة مرتبطة ارتباطا وثيقا وعضويا بالقضايا الفكرية الكبرى والسياسية الناظمة للنمط العلائقي المتحكم في بنيات المجتمع.

ولأن النص الإبداعي يصدر عن المرأة يأخذ طابعا خاصا ومتميزا، ويصبح ذا نكهة إذا ما كانت صاحبته لا يحرجها أن تفضح العالم النسائي المتكتم، والذي تسعى المرأة أن تجعله كذلك حتى يحافظ على جاذبيته وسحره. وذلك العالم الخصوصي الذي تنزع المرأة فيه أقنعتها التي فرضها عليها نمط علائقي مجتمعي وثقافي تحكما في عقليتها وعقلية الرجل تاريخا طويلا وعميقا.

عن هذا العالم تحكي لطيفة باقا القلم المبدع إذا ما كتب له الاستمرار ولم تدعكه عجلة الزمان والقضايا اليومية التي تدمنها النصوص.

في مجموعة "ما الذي نفعله؟" وهي المجموعة الفائزة بجائزة الكتاب الشباب لدورة 1992م، يعلو صوت جديد يضاف إلى صفوف مبدعين مغاربة كتبوا منذ زمن ليس بالقصير، وآخرين يكتبون منذ فترة ليست بالطويلة همهم الكتابة كقضية جمالية أساسية ثم تليها القضايا الأخرى التي ترتب فضاءات الحكي. ونقصد القضايا الموضوعاتية والمتعلقة بالمحتوى..فنصوص لطيفة باقا قد لا تهتم بالمحتوى أو هكذا توحي الكتابة للقارئ ليس بها موضوع واحد منسجم ومرتب وخاضع للتراتبية الزمانية الخارجية (الفيزيقية) بل على العكس يحكمها [النصوص القصصية] منطق الذاكرة الملآنة بالثقب والعتمات. أرض ليست سهلة، أرض وعرة وترغمك على التعثر، ذلك التعثر الجميل الذي يعطي للأدب بهاءه ويكسب النصوص شعريتها وهي المقصد والمراد.

2)

هنا تتبع نصين من النصوص الثمانية المتضمنة بين دفتي المجموعة. وهي تتوزع من حيث بناؤها إلى ثلاثة أقسام، نصوص طويلة وتعطي الانطباع بالقدرة على كتابة الرواية. لكن نفسها إذا طال يقتلها ويفقدها جاذبيتها وخصوصياتها. فيها تحتفل القاصة بالحكي المسترسل،كما في نص "حذاء بدون كعب" والذي استثمرت فيه تقنية كتابة اليوميات. ونص "ما الذي نفعله؟" وهو النص الأخير في المجموعة

والذي استقت منه القاصة عنوان مجموعتها الأولى. ويبدو من خلال متوالياته الحكائية (السردية) أنه منسجم أكثر من النصوص التي سبقته. لذلك يبقى النص الأخير في حد ذاته سؤالا مفتوحا : هل ستتخلى القاصة عن تجريب تقنيات أخرى من خارج حقل الكتابة القصصية كالتركيب السينمائي أو الإلصاق في اللوحات التشكيلية،والنصوص المهووسة بالاختلاف والتفكك الذي يمثل حالات نفسية وفكرية شائقة.

القسم الثاني، نصوص قصصية قصيرة تتحول فيها الكتابة القصصية إلى كتابة مشاهد خارجية سينمائية أو رسم لوحات ثابتة، كنص "حكاية سخيفة". لولا وجود الحوار و"الخرجة" التي تعيدنا إلى النص ذاته، وكأنها تلقي بنا في مجاهل ومتاهات لولبية...فنص "حكاية سخيفة" ببنائه ذاك نص غير منته، يكرر ذاته أو أنه لعبة مرآوية خانقة. أو كنص "هذا كل ما في الأمر" حيث تتكرر بشكل مخالف -جزئيا- تقنية إعادة النص من داخله. وهذا ما يعطي / يجعل خرجة النص تحتل مكانة هامة في هذه النصوص.

أما القسم الثالث فيركز على تقنيات كتابية خاصة تجرب من خلالها القاصة إمكانية الحكي. فتكسر البناء الخارجي للنص وكذلك البناء الداخلي للمحتوى، مع تهجين اللغة. الشيء الذي يعطي للغة نبرة متميزة وخاصة تكشف عن السخرية الجارحة والفضح وهتك المسكوت عنه في علاقة المرأة بالمرأة، وعلاقة المرأة بالرجل. وهي علاقة -في المتخيل- حتما تختلف عن علاقة الرجل بالمرأة أو الرجل

بالرجل...وهذه التقنيات سنلاحظها عن قرب من خلال النصوص القصصية للمجموعة.

3) ديدان معوية:

أول ما يلاحظ على هذا النص القصصي ذاتيته وذلك باستعمال القاصة في سردها ضمير المتكلم، ثم وفرة استعمال فعل المضارع، مثل (تنادي، تقول، وتحكي...) عندما يتعلق الأمر بالحديث عن الطفلة الصغيرة أو الأم أو الأخت [سلمى]. ومثل (أعتقد، أفكر، وأتذكر...) عندما يتعلق الأمر بأفعال "ذهنية" لم تخرج إلى (الفعل)، أي الوجود الحقيقي وبقيت رهينة التخمين. ومن مثل الأفعال "اليقينية" التي تثبت فعلية الحركة "ديناميتها" في النص المتخيل (أتفحص، أعود، أنهي، أسمع، أقوم، ألاحظ، وأنتبه...) وهي أفعال تتقدم الفقرات الحكائية.

من خلال هذا التوزيع يمكن أن نتحدث عن واقع النص وعن متخيل النص. فالأفعال "الذهنية" التخمينية تتحكم في النسيج المتخيل للنص، مشاعر الشخصية وهواجسها وهمومها الخاصة. أما الأفعال "اليقينية" المتحققة في النص، فهي التي تجعل من اللغة الوظيفية لغة أقرب إلى الواقع الخارجي المحسوس. وعموما فهي أفعال تقوم بها الشخصية ضمن واقع النص "عالمه المادي" كتنظيف الطفلة الصغيرة والعناية بها في غياب أمها. وكتابة طلب من أجل الحصول على وظيفة تخرج الشخصية من الشعور بالضياع بعد التعلم والحصول على الشهادة الجامعية العليا. وكتابة الرسالة إلى

الأخت [سلمى] تخبر الشخصية القصصية فيها عن رغبتها في قضاء العطلة عندها.

بخصوص الزمان نعثر على حالة خاصة في هذا النص، وهي ما أطلق عليه هنا كتابة الماضي ضمن حكي المضارع، وكتابة المضارع ضمن حكي الماضي. وعن هذا التركيب المتداخل نجد بنية الكتابة في نص "ديدان معوية" تتوزعها تقنيتان،هما: التوازي السردي والتجاور السردي

(1.3

نطلق التوازي السردي على الأفعال "اليقينية" الناظمة لواقع النص القصصي، وخاصة الأفعال التي تحدث في زمن واحد. وتتم كتابتها في النسيج النصي بالتعاقب والترادف. كما يحدث بين العناية بالطفلة الصغيرة وكتابة الطلب من أجل التوظيف.

في افتتاحية النص القصصي يحكي ضمير المتكلم عن قيامه بفعلين متوازيين في زمن واحد، هما : فعل الكتابة، الهم الخاص والمتعلق بتحقيق الذات وإثبات الوجود، وفعل العناية والرعاية، وهو تعويض عن الشعور بالضياع والتفاهة. فكيف تلتزم الشخصية القصصية "ضمير المتكلم" بالقيام بفعل لا علاقة له بالشهادة التي صارعت من أجلها. وحقها المشروع والمسروق منها. أريد أن أبين هنا أن هناك تناقضا في التوازي السردي بين ما هو كائن وما يجب أن يكون. وعن هذا التناقض تصعد لغة مرة ساخرة. تقول الشخصية بمرارة : "وأصلح أيضا مربية وحاضنة لأطفال (هل أضيف هذا في

طلبي؟) وكاتبة وقارئة رسائل للجيران الأميين ومعلمة أطفال من كل المستويات - منزلية طبعا-غير مأجورة لأنهم الأقارب أو لأنهم الجيران. " ص (10).

تبدو الجملة الأولى طبيعية وخالية من أي نبرة ساخرة وساخطة، لكن الجمل التي تليها هي الضاغطة أكثر على الوتر، والعازفة على نغمة عدم الرضى. وفي صفحة قبل هذه تستشعر الشخصية القصصية تفاهة الوجود وعبثية الحياة وهي في ذلك تعبر بصوت عال بدلا من أصوات العديد من المعطلين الذين خُيبتْ آمالهم في تحقيق أحلامهم، بل حقهم في الحياة والعمل والبناء. يقول النص: "أفكر في كل هذه الطلبات فتصعد غصة إلى حلقي. لكم يؤلمني شعوري بأن لهذه الغصة طابعا أبديا...ويؤلمني أكثر أن أكتشف إلى أي حد لم أعد أستطيع تصور وضع مخالف لهذا الذي أحياه..

"ياه.. كم هي عبثية هذه الحياة (يبدو أنني أصبحت أنضم تدريجيا إلى طابور ضحايا وهم الحياة).. " ص (9.8).

يتضح عن بنية التوازي السردي أنها لا تقوم فقط على الأفعال "اليقينية" أي الأفعال المتحققة على أرض الواقع النصي. ولكن تتخللها أفعال غير يقينية، أفعال "ذهنية" مثل أعتقد وأفكر لتدل على حالة التأرجح بين المنزلتين. فالشخصية القصصية -الضمير المتكلم- ما تزال تحمل في داخلها بعض الأمل في العثور على عمل ينقذها من التفاهة اليومية التي تقتل المرأة؛ كنس، وتنظيف وإنجاب...وتعبر القاصة عن ذلك في أماكن أخرى من المجموعة. كقصة "حساء رديء" حيث تعود الثيمة ذاتها إلى البروز. أولا

التفاهة اليومية "سجن المرأة" البسيطة والعادية. يقول النص: "لا بد أن ابن خالتي أيضا مستعد أن يتجرع أي شيء.. الحساء.. الزيادة في السكر.. والخبز.. والسجائر.. والجوقة "الكورال" التي لا تتوقف عن الصراخ.. الموحد هكذا إذن... " ص (43). وتنفجر صرخة مدوية من أعماقها معلنة الرفض المطلق لهذه الوضعية : "إلى الجحيم يا ابن خالتي "الأقرع" . ص (44). وقد تقدم ابن خالتها - ما نزال في الواقع النصي- يطلب يدها للستر ولينقذها من "البهدلة" في البحث عن عمل. يضيف النص في مكان سابق.. هنا يلتبس الذاتي بالموضوعي (الإبداعي) حيث تقول القصة: " أعمال التنظيف؟ ماذا تشرحين إذا لهذا اللعين؟ هل تشرحين له ما قالته سيدة المحل؟ هل تخبريه أنه ضقت ذرعا بحساء زوجة أخيك وصراخ الجوقة التي أنجبا في مدة تسع سنوات بنسبة واحد كل سنة ؟ أم تخبريه أنه في الواقع- لم تأت للتنظيف.. بل لأن جيبك نظيف..أن السيل بلغ الزبى.. وأنني مجازة في خرافة حقيقية اسمها السوسيولوجيا.. " ص (42).

(2.3

نطلق التجاور السردي على تزامن فعلين مختلفين، الأول "يقيني" والثاني "ذهني". وهما في النص. فعل الكتابة، كتابة الرسالة إلى "سلمى" أخت الشخصية القصصية والمحورية والراوية لوقائعها وهمومها. وفعل التذكر؛ تذكر الأب الهالك.

في هذه البنية المتجاورة السرد، يكسر فعلُ الاسترجاع والتذكر رتابة الفعل اليقيني "الفعلي" المتحقق في واقع

النص القصصي. أي كتابة الرسالة. وتبدأ هذه البنية بانتهاء الشخصية القصصية من كتابة طلب التوظيف، وشروعها في تحقيق الرغبة التي خامرتها وهي تتذكر وصفة الأب الطبية الخاصة والناجعة. عند الجملة التالية الفاصلة: "أطوي الطلب وأضعه داخل الظرف ثم آخذ ورقة أخرى..." ص (9).

يتضمن الفعل اليقيني الحديث عن الخواء الذي بدأ ينخر الشخصية القصصية وتتكرر هذه الموضوعة في نص "قصة سخيفة". أما فعل التذكر "الاسترجاعي" فيتحدث عن الأب،، يتكرر هذا الاسترجاع في نصوص أخرى غير نص "ديدان معوية" مثل نص "يداه" عندما تذكر يدا أحد المثقفين الشخصية الرسامة في النص بيدي والدها: "عندما وقف يدير الأسطوانة اكتشفت يديه لأول مرة (...) هاتان اليدان تذكراني بشيء ما..تصعد غصة مفاجئة من منطقة حارة في صدري..تتوقف في حلقي...

"أبي"..." ص (28). وتعيد بحنين جارف بعض اللحظات المنفلتة والمسروقة من زمن ولى.

وفي نص "حذاء بدون كعب" يعود الأب منهكا ومتعبا لكن دون أن يفقد حنوه وحنانه: "في هذا الصباح زارني أبي. كنت أصارع حمتي وكان هو يضع يده على جبينه وينظر إلي من الأسفل...أخبروه أنني محمومة منذ ليلة البارحة وأن الحمى كادت تقضي علي عند منتصف الليل. نمت قبل انتهاء الزيارة..كنت أشعر بنظرات أبي تسقط حنونة علي. راق لي أن أترك المشهد هكذا و...أنام". ص (63).

وعودة الأب في النصوص، وبذلك الحنين وبتلك الحرارة يطرح على الناقد التأمل في ما يعتبر خارجا عن النص..في ذلك الارتباط اللاواعي والدفين والنفسي بين البنت والأب، الذي تحدثت عنه التحاليل النفسانية. وهنا أود التذكير بما وقفت عنده في نصوص "الليالي البيضاء" وبخصوص ثنائية العتمة والضوء، وانزواء الراوي / المشاهد في الغرفة، خلف النافذة وعن الحنين الحار والجارف - عند الشخصية القصصية - للأنثى. إنه الحنين الذي الاحتواء، والبحث المضني عن العودة إلى الرحم، أو البحث عن حضن الأم المفتقد. إنه أيضا الحنين للطفولة.

وهنا يمكن الحديث عن لا شعور النص، الذي يلحم بين الواقع النصي والمتخيل النصي. فعبد المجيد الهواس يبحث عن الفردوس المفقود الشديد العتمة والدفء. أي حضن الأم أو الرحم أو الطفولة. بينما تبحث لطيفة باقا عن الفردوس المفقود أيضا لكن الحالم والوردي والشديد الضياء. أي البحث عن الأب..وعن أثر أنامله (يقترن استرجاع الأب بتذكر يديه) التي تلهب الجسد اليافع وقد اقشعر لها الجسد الطفل.

وتعود ذكرى الأب أيضا في النص الأخير "ما الذي نفعله؟".

وبنية التجاور السردي في "ديدان معوية" تأخذ منحى مخالفا في نهاية النص، حيث يتحول التجاور إلى التداخل في القول التالي: "سلمى..أنا خائفة..ووحيدة، أتظنين أن نبوءة أبي قد تحققت؟". يأتي هذا القول بين علامتي تنصيص

ليدل على أن الشخصية القصصية ما تزال تدون فقرات رسالتها إلى أختها سلمى. لكن المحتوى يتداخل فيه الواقع النصي، الفعل اليقيني مع استرجاعات الذاكرة.

4) يداه :

في نص "يداه" تحضر تقنية كتابية أخرى هي تقنية التضمين. حيث تتخلل النص المتخيل قصة صغرى تكسر تدفق استرسال القصة الكبرى و"المركزية". ووجود قصة صغرى مثل قصة خديجة في صلب القصة الكبرى قصة شخصية الفنانة (الرسامة) في علاقتها بأحد المثقفين. وقد جمعت بينهما مقاعد ندوة ثقافية حول "الأدب والتشكيل". يطرح عموما إشكالا جماليا متصلا بعمق التجربة الإبداعية. هل يرتبط ذلك - التضمين - بالتجريب، أي محاولة خلق قيمة جمالية من خلال تقديم قصتين ضمن نسيج نصي واحد؟ هل هناك رابط منطقي بين القصتين المتضمنة والمتضمَنة؟ هل هي استجابة لذوق المتلقي؟ هل هي مجاراة للعصر وروحه؟

إن الأجوبة على هذه الأسئلة تبدو جوهرية وفي صلب الإشكال. لكن يبقى الجانب الجمالي أكثر صلابة ومتانة وأهلية للتفضيل والانتقاء.

بالإضافة إلى التضمين تعود تقنية الالتباس بين الواقع والذاكرة، واقع النص القصصي وذاكرة (الراوي) الشخصية القصصية. عندما يتم استرجاع الأب والأم وتضمينهما وسلوكهما وآثارهما في النسيج العام للنص القصصي.

لكن الذاكرة لا تثيرها إلا بعض الألفاظ "الحوافز" الظاهرة والطافية على سطح الحكاية. وهنا تلعب اليد (لفظ اليد) دور المحرك للنص. أي عنصر الدينامية. ذلك العنصر الذي يدفع بعناصر النص المختلفة إلى التحول والتطور والاسترسال، سواء بشكل متدفق أو متقطع.

فيدُ المثقف (هو/في النص) تبعث ذاكرة الشخصية القصصية (الفنانة) على استرجاع يدي والدها: "كنت أراقب حركات يديه على المقود..يداه المتعبتان".ص (29). وتنتقل إلى - في نهاية النص - تأمل يديها: "عيناي على يدي". ص (35).

ولليد وظيفة أخرى غير حث الذاكرة على الاستيقاظ ونشر ما يهجع في ثناياها. وتلك الوظيفة إشارية أو رمزية. تستبدل بها القاصة لغة السرد الفاضحة التي تقول كل شيء. وتظهر هذه الرمزية في موضعين؛ الموضع الأول يعبر فيه عن لحظة تماس حدود الواقع والمتخيل أو عندما يصبح المتخيل واقعا ملموسا، أو ينشد المتخيل (الرغبة) أن يصير واقعا (الإشباع). كما في المقطع التالي: "كنت أراقب حركات يديه على المقود.. يداه المتعبتان.. أحسست برغبة في لمسهما.. مددت يدي نحوهما..امتدت اليدان أخذتا يدي برفق وضغطتاهما..كانتا دافئتين...".ص (29).

في هذه الفقرة يتم الانتقال من الحديث عن يدي الأب المتعبتين إلى يدي "المثقف" الدافئتين. لذلك فبرودة الصورة في الذاكرة لا تلهبها سوى نبضات الواقع الحامية.

الموضع الثاني تستعمل فيه اليد والستارة معا. ويتجاذب الداخل والخارج والرغبة والإشباع يد "الفنانة" ويد "المثقف". تقول القصة : "سحبت الستارة أكثر عن مربع

النافذة.. المطر بالخارج يحدث دفئا عندي بالداخل (...) رأيت فتى وفتاة يقبلان بعضهما أسفل مظلة سوداء...". وتضيف، وهذه المرة ستكون وظيفة يد زالمثقف تحقيق الرغبة والعودة بالذات من الخارج البارد إلى الداخل المعتم: "...وضع يده على كتفي..

" - في ماذا تفكرين؟

" - في يدي..

" ضحك..ضحكت..ومد يده يعيد الستارة إلى وضعها الأول". ص (35).

5)

. إن قراءة تفكيكية ذرية للنصوص الثمانية المتضمنة بين دفتي "ما الذي نفعله؟" تكشف عن غنى على مستويات متعددة : على مستوى اللغة حيث توظف ألفاظ دارجةٌ وغالبا ما تكون موفقة وذات نبرة حادة مؤثرة، أو على مستوى التقنيات الكتابية، كاستغلال تركيب Montage الفيلم السينمائي. أو الإلصاق Collage في اللوحة التشكيلية (التنصيص). أو الثقب السوداء في الذاكرة. الاسترجاع، اليوميات، الاسترسال (المتوالية السردية) ... أو على مستوى المحتوى، كالهموم الخاصة الذاتية (ومحوها داخل الكتابة / النص)، والمشاعر الخاصة، والقضايا النسائية (وقد ظهرت في نص واحد). والقضايا العامة (أزمة الشواهد العليا). وقد يأتي الإعلان عن ذلك بسخرية مرة أو بعبثية خانقة.

إشارة:

* لطيفة باقا. ما الذي نفعله ؟. قصص. منشورات اتحاد كتاب المغرب. ط1. 1993م.

الأبعاد المعرفية في السرد النسائي

1) الكتابة والمرأة.

هل تختلف الكتابة بين الرجل والمرأة؟ إن عملية الكتابة في حد ذاتها لا تختلف بين الجنسين، لكن الموضوعات وزوايا النظر والحساسيات تختلف. لذلك نجد الكتابة لدى الرجل تتأثر بخصوصيات غير خصوصيات المرأة. فإذا كانت الكتابة تتلون وتتأثر بعوامل تكون الشخصية الفردية والجماعية، فإن من نتائجها أن تكون كتابة المرأة مختلفة عن كتابة الرجل في هذه التكوينات الخاصة. وللمرأة زوايا نظرها، وموضوعاتها، ومواقفها التي أكسبتها إياها تجربتها الفردية، والمواقف العامة داخل المجتمع. والمعرفة تحصل عند الإنسان بالتجربة والتعلم.

لقد كتبت المرأة والرجل في آن واحد عن موضوعات متشابهة وكانت النتائج متشابهة عند الحديث عن الإنسان دون خصوصية فردية، أي الإنسان كأصل للفرعين المختلفين تكوينا نفسانيا وذهنيا. وكذلك عندما تكون الموضوعات علمية وموضوعية كالدراسة والتحليل. فإن الجنس ينطمس

وتَّمحي الفروق لكن في الإبداع، حيث تتاح الفرص واسعة للذاتية الفردانية، فإن الأدب يغتني برؤية جديدة مختلفة ومتميزة. ينعكس ذلك على اللغة، وعلى طرائق معالجة الموضوعات، وعلى بناء العمل عامة.

إذا فكتابة المرأة إضافة متميزة للأدب، حين امتلاك المرأة لإمكاناتها وأدواتها ووضوح الرؤية والهدف. وغالبا ما يميز كتابة المرأة في الإبداع "الصدق الأدبي" في معالجة الموضوعات والقضايا الكبرى والقضايا الخاصة، الذاتية. فلا نكاد نميز في كثير من كتابة المرأة السردية والشعرية بين الذاتي والموضوعي. إن عملية "الإسقاط" و"التداخل" الملتبس بين الشخصية الروائية/ القصصية، وبين الساردة/ الراوية/ الكاتبة يميزان ويخصان عمل المرأة الكاتبة.

لنا في العالم العربي المعاصر كاتبات لهن مكانة هامة في الإبداع، رواية وقصة وشعرا. ولهن إضافات إبداعية، سواء بتطويع اللغة الإبداعية، الشاعرية غالبا. لأن الأدب هو اللغة كما يقول "أوكتافيو باث". ولأن اللغة هي أداة الفكر كما يقول الفلاسفة. ولا يمكن أن تكون هناك إضافات دون أن تكون اللغة قد تطورت. واللغة هي المادة الأولى للاستقبال الفني كما يقول "كاجان". ويتضح من خلال نماذج عدة تَمَّ تحليلها في هذا الكتاب لكاتبات عربيات : سحر خليفة، وخناثة بنونة، وحنان الشيخ، ورجاء الطالبي، وسحر ملص، وليلى الأطرش وربيعة ريحان ... أن المرأة لا تميل إلى التقليد، إلى الالتزام بالمعايير والحدود الناظمة للجنس الأدبي، شكلا

ومضمونا. **فالمرأة الكاتبة تنطلق من ذاتها لا من المعايير**. ومن ثمة جاء الحديث عن الصدق الأدبي، واللغة الشعرية، والموضوعات الجديدة، والرؤى المغايرة، والإسقاط، والتباس التداخل بين الذاتي والموضوعي، والكتابة السيرية. إنها عناصر تميِّزُ الكتابة لدى المرأة، وتوافق حساسيتها.

يعود انطلاق المرأة في الكتابة في الوقت الحالي إلى عوامل أهمها، الدعوات الإبداعية والفكرية والحقوقية التي تجعل من المرأة موضوعا لها. فالدعوات الإبداعية تتجه نحو التحديث والتخلص من الأشكال الإبداعية التقليدية، وذلك تحت شعار التجريبية والحداثة وما بعدها. والدعوات الفكرية لا ترى الإبداع حداثيا إلا بتكامل مكونات الفاعل الإنساني فيه. وليس الإنسان رجلا فقط بل هو رجل وامرأة قادران على التفكير والتحليل والإبداع. ومن الدعوات الفكرية تنحدر الدعوات الحقوقية. إن الحق الإنساني لا يقصي الطرف الآخر في المجتمع والحياة:أي المرأة. عموما فالعصر الحالي بانفتاحه، وبدعواته إلى الاختراق ساعد الذهنية العربية على اختراق العوالم والمجالات المختلفة، بما في ذلك الأدب الذي يهمنا هنا. لذلك فالكتابة الحداثية والاختراقية من مميزات الكتابة عند المرأة عامة.

2) الكتابة السردية والذاتية.

يبدو في الأفهام أن هناك تعارضا بين الكتابة الإبداعية والذاتية ليس في أذهان القراء فحسب، بل حتى في أذهان المبدعين. من ثمة نشأت قضية الذاتية والموضوعية في الإبداع

الأدبي. واعتبرت الذاتية نقيض الموضوعية العلمية. كما اعتبرت نظريات النقد الأدبي الذاتية ضد الواقعية. خاصة النظريات الواقعية، ونظريات المحاكاة الفنية. وكأن الذاتية لا تعني إلا صاحبها ولا تخص عموم الناس.

هذه الإشكالية الأدبية ليست جديدة ومعاصرة بل جذورها بعيدة في تاريخ الآداب العربية والعالمية. في الشعر العربي القديم مثلا تمتزج الذات الفردانية بالذات الجماعية (القبيلة) امتزاجا فريدا. لذلك قيل عن الشاعر أنه لسان حال القبيلة. الفرد المتحدث باسم الجماعة. وتقيم القبيلة الولائم احتفالا بولادة شاعرها مدون أخبارها ومهيج خواطرها ومفرج مكروبها في الملمات. وكأن لا فرق بين هموم الفرد المتكلم/ الشاعر وبين هموم الجماعة القبيلة/ العشيرة. والذاتية هنا لم تكن مُغْرقَة في الهموم الشخصية المرَضيَّة. في القصة القصيرة وفي الروَاية، من هنا نرى الاهتمام بالفنَوَن السردية في الوقت الحالي، حدث نوع من التمازج بين الذاتي والموضوعي في القرن الماضي. ومال الكتاب إلى الرواية خصوصا لأنها تستطيع أن توسع من فضاء كتابتها، وتخرج به من الضيق والكثافة لأن الضيق والكثافة يسقطان الكتابة في الذاتية، وفي الشعرية، وفي التجريد اللغوي والتعبيري (الاستعارة، الكتابة - النصوصية - والرمز والصورة عموما). بينما الاتساع في الفضاء الحكائي/ السردي وتعدد الشخصيات الروائية... يسمحان للكاتب بالحديث عن الآخرين، وبتوظيف الرأي ونقيضه في آن واحد.

لكن الإبداع السردي لم يبق رهين الصورة السالفة بل جنحت الفنون السردية إلى الذاتية من خلال التجريب، ومن خلال الإسقاط الذاتي، وتيارات الوعي، والاعتراف، والبوح الذاتي، وتمثُّل الذات واستكناه خباياها، والحفر في أعماقها الدفينة. لقد عادت الحياة مجددا إلى الذاتية بعد أن انحسرت الضغوط الخارجية (النظرية الانعكاسية) وإيديولوجياتها التي تنقِّصُ من القيمة الجمالية والوظيفية للآداب والفنون الذاتية.

إذا فالكتابة لدى المرأة مقترنة بالكتابة الحداثية. وإن كانت الكتابة الذاتية قد ظهرت قبل ذلك بسنين طويلة كما يرى مشيل زينك في كتابه المهم "الذاتية الأدبية". والمرأة تجد نفسها منطلقة وهي تكتب بعيدا عن كل حجر وحجز وإحساس بالدونية أو بالمنع المجتمعي وفي الوقت الحالي يلفت الانتباه وفرة عدد الكاتبات العربيات في جل الأجناس والأنواع الأدبية والفنية. أيضا جرأة المرأة على اجتراح المواضيع المحرمة والممنوعة والمتفق عُرْفا حولها كمسكوت عنه، ومنطقة محرمة. ثم إن القارئ العربي لا يكاد يفصل بين الكاتبة وبين مكتوبها، وكأن كل ما تخطه المرأة سير ذاتية.وهذا ما ينفيه القارئ عن الكاتب الرجل والسبب كما يتبين لنا يكمن في نمط كتابة المرأة القائم على البوح والغوص في أعماق نفسية وموضوعات تظل في الذهن قريبة من الرجل ومحرمة على المرأة كموضوعة الجنس لأن القارئ، بجل مستوياته يجعل منها موضوعا رجوليا لأنه يعتقد أنه الفاعل والمرأة مفعول بها. وهذا إشكال آخر لا يمكن حله إلا

بالتقدم في التجربة وبتغير الظروف وشروط الإنتاج الأدبي. وبالتقدم العلمي واستنارة الوعي.

3) امرأة .. ما.

تكتب هالة البدري روايتها "امرأة..ما" دون تحديد وتعريف، حتى يصبح المحتوى خاصا لكل النساء ولا يخص امرأة بعينها. وكأن هالة البدري بذلك تجعل دم (ناهد) الشخصية المحورية متفرقا على كل النساء. وحتى لا يمكن المطالبة بدمها من أحد.

إن الصيغة النكرة في العنوان ذات معان متعددة نصوغ أهمها:

● إبعاد صفة (تهمة) السيرة الذاتية عن الرواية والكاتبة.

● إن ما جاء على لسان ناهد يخص كل النساء في العالم. لأن إحساس المرأة واحد. وإن اختلفت الأوضاع والتكوينات الشخصية النفسانية والفكرية، وأماكن الولادة، والأفكار والثقافات. لذلك تقدم الكاتبة شخصيات نسائية متعددة ومختلفة، هن: ناهد، وماجي، وريم، وسلمى عايد، وربيعة المغربية، وفائقة.

● إن ما حدث لناهد يمكن أن يحدث لكل النساء في وضعيتها الازدواجية: تتزوج مَنْ لا تحب وتحب من لا تستطيع الزواج منه. أي أن المرأة تظل دائما متأرجحة بين الرغبة والواجب.

4) الذاتية والواقعية.

لكل عمل إبداعي وظيفة معرفية أو جمالية ولرواية هالة البدري أبعاد متعددة ذات مناحي مختلفة ومعرفية وجمالية. ومن الأبعاد المعرفية ما يجعل الرواية ذات قيمة أساسية في التجربة الروائية المصرية المعاصرة. فالرواية القائمة على علاقة حب ملتبسة في الظاهر تخفي تحتها خطابا عميق الدلالة اجتماعيا وفكريا وتربويا، وكلها أبعاد معرفية هامة، في ظل الإشكالات الجديدة المطروحة على المبدع في مصر خصوصا، وفي البلاد العربية عموما. من تلك الأبعاد ما يجعل الرواية ذات بعد واقعي. إلا أن واقعية هالة البدري لا تمتُّ بصلة إلى واقعيات يوسف القعيد (واقعية محلية) أو فتحي غانم (واقعية انتقادية سياسية) أو مجيد طوبيا (واقعية انتقادية) أو لدى خيري عبد الجواد وجمال الغيطاني (واقعية إحيائية). بل تقترب من واقعية إدوار الخراط ذات المنحى الذاتي والحلمي. تلك الواقعية التي تذهب عميقا في الواقع لتُوَسِّعَ من معانيه، فالحلم واقع آخر يمت بصلة وثيقة إلى الواقع المادي الاجتماعي. إنها واقعية تتحدث عن واقع خاص، شديد الخصوصية لا تَرَى إلى الكل الذي لا يمكن حصره وتحديده. بل ترى إلا الجزء، وإلى الذات. إن الذات واقع مكثف وبؤرة تختزل فيها كل التفاعلات الخارجية وتختزن في صورة أحلام، وهواجس، وميولات، ورغبات ومكبوتات .. إن الذات (النفس واللاوعي والأحلام) واقع شديد الخصوصية. والبحث في الذات والحفر فيها عن علاقاتها، وعن

مكبوتاتها، بحثٌ في واقع الفرد ذلك الجزء الضئيل الذي منه يتأسس الكل (المجتمع). فكما يؤثر المجتمع (الكل) في الفرد (الجزء) يؤثر الفرد في المجتمع. إن العلاقة متبادلة. إذا إن البحث في الذات، من أجل الاكتشاف، ومن أجل فهم السلوكات الخفية التي تتحكم في الأوعاء والتصرفات وفي تحديد أنماط التفكير وأنماط العلاقات بين الأفراد لا يختلف عن البحث في الواقع الخارجي العام.

5) البعد التربوي.

أهم الأبعاد التربوية التي تلفت الانتباه إليها في رواية هالة البدري تشريحها للعلاقات الحميمة بين الأزواج. إن مؤسسة الزواج مؤسسة اجتماعية بالدرجة الأولى، وهي النواة للمجتمع، ومحور هام لفكرة المواطنة كما هو معروف. وبصلاحها يكون صلاح المجتمع المدني. لكن الخطابات التربوية غالبا ما تصعد من خطابها حتى يتجرد عن حقيقة الواقع المادي. فتسبح الدلالة بعيدا، ويصبح المعنى ملتبسا ويضيع الفهم. وغالبا ما يأتي الخطاب التربوي (الديداكتيكي) التعليمي أخلاقيا متسترا ومقيدا بحدود وبشروط قبْليَّة تصنف وتُقَنِّنُ دون الغوص في حقيقة الإشكالات الجوهرَيَةً بين تفكك الأسر، وتنافر الزوجين، وسوء تربية الأبناء. كما أن الخطابات ذات المعنى الأخلاقي الذرائعي التي تضع الأخلاق العُرْفية الاجتماعية ستارة تتخفى خلفها حتى لا تنجز دورها وحتى يبقى الوضع على ما هو عليه، لا تطرح قضية أساسية تتمثل في رأينا في حق الاختيار، وحرية الذات،

وأن حرية الذات واستقلالها لا يجانبان في شيء سلامة ومتانة العلاقة داخل الأسرة النواة المجتمعية.

ورواية هالة البدري لا تقترح حلا صريحا، لكنها تُحَرِّكُ ماء راكدا في بركة آسنة، إنها تكْتَفِي بشرف دق ناقوس الخطر، ومن ثمة تنبيه الغافل، من خلال علاقتين/ أسرتين تختلفان في الأصول لكنهما تلتقيان في النتيجة. العلاقة الأولى تجسدها أسرة مصطفى وناهد والطفلين. والعلاقة الثانية تجسدها أسرة عمر وماجي وشريف. أسرتان تبدآن من منطلقين مختلفين لكنهما تنتهيان في براثن الملل والضجر والعزوف. تبدأ علاقة مصطفى بناهد فاترة خالية من الحب المتبادل. يتعلق مصطفى بناهد صديقة أخته فيخطبها من أبيها. لتبدأ المغامرة. يغرق مصطفى في العمل وتكابد ناهد آلاما نفسية حادة. تكتشف بعد الزواج عجز مصطفى، وأنانيته الجنسانية، وضعفه الشخصي تجاه أمه وإخوته، وسهولة تخليه على حقوقه المشروعة. وتلك علاقات دالة. تقود العلاقة بين الزوجين إلى الفتور والانفصال العاطفي رغم ما تتظاهر به الأسرة اجتماعيا من توادد وترابط وتماسك. وأنها مثال للعلاقات الأسرية الناجحة. فالظاهر الذي يفرضه المجتمع مخالف للحقيقة الباطنية. ويقود ذلك طبعا كل طرف إلى البحث عن علاقة ثانية تعويضية في السر: يرتبط لفترة مصطفى بمريم الأرملة والجارة. وترتبط ناهد لفترة طويلة بعمر الكاتب والصحافي.

والعلاقة الثانية تبدأ من منطلق مختلف، تحتوي قدرا من التآلف والمحبة. تعود ماجي إلى مصر موطن أجدادها وآبائها لتلتقي بعمر وتنشأ بينهما علاقة حب ثم زواج غير متكافئ. يصف عمر علاقته بماجي فيقف عند السلوك الشائن: أنانية ماجي، استغلالها الجشع لحاجاته الجسدية، تقديمها عملها على بيتها... إلى آخره.

لكن السؤال التربوي العميق في الرواية ليس الحكاية في ذاتها بل العلاقات المتقطعة داخل الأسرة النواة المجتمعية. تلك النواة التي تقع بين حدين: حد المجتمع، المظاهر الاجتماعية التي تفرض على الطرفين التظاهر بالوئام والتآلف والانسجام. وحد الحق الشخصي والحق في الإعلان عن الاختلاف، والحق في اختيار المصير. أي المصير الذي يحقق الانسجام والتآلف والتصالح مع الذات وآخرها. هذه الإشكالية العميقة التي تعالجها القصة في رواية "امرأة..ما" لهالة البدري.

6) **البعد الاجتماعي.**

في البعد الاجتماعي تطرح الرواية واقعا للذات مختلفا. إنه واقع العلاقات. تلك التي يحكمها منطقان : منطق المواضعات الخارجي. ومنطق الذات الخصوصي. لكن المنطقيْن لا يهادنان بعضهما بل يتطاحنان باستمرار إلى أن يستبد أحد بالآخر فيخضعه عنوة لمنطقه، ويسلبه حق الوجود والظهور. لكن لكي تخرج الكاتبة من هذه الورطة التي أصبحت قانونا ساريا في المجتمع، اختارت شخصياتها

الروائية من وسط محدد، يتميز ببعض الجرأة والقدرة على اختراق المنطق الصارم والقانون الوضعي للعلاقات المجتمعية المتواضع عليها وحولها: إنها شخصيات روائية مثقفة. فعمر صحافي وكاتب نشيط. وناهد مفتشة آثار.

الحقيقة أن الفئة المثقفة لا تختلف عن أية فئة داخل المجتمع من حيث القانون والحق والواجب. خاصة الواجب الاجتماعي وواجب المواطنة. بل يعد المثقف النموذج الحي الذي يمثل القيم العليا والقدوة التي ينبغي أن تحتذى بحكم عمق معرفته بمتطلبات الحياة النبيلة. وبحكم العوالم التي يخوض فيها والفجائع التي تمر تحت يديه. لكن الكتب الأدبية تحاول ترسيخ هذه الصورة عن المثقفين. أي صورة الانحلال واستسهال القيم وكأن المثقف لا قيم له. وهذا الذي يحدث في رواية هالة البدري، وذلك ما تعرضه الروائية التونسية عروسية النالوتي في روايتها "تماس". وغير هاتين الروايتين كثير.

أما القيمة الاجتماعية لرواية هالة البدري فتتجلى في الكشف الجريء عن العلاقات السرية للعلاقات الزوجية. والكشف عن الأسباب التي تكمن خلف الشعور بالفتور وتسرب الملل والضجر بين أوصال الحياة الزوجية. وكذلك الدوافع الكامنة خلف الخيانة الزوجية. ومن تلك الأسباب العميقة ما هو عضوي ونفسي وما اتصل بالحياة السابقة للطرفين معا. فالتجارب الفاشلة لها أثر سلبي على العلاقات الزوجية. والأحلام المنسوجة خلال فترة المراهقة وقبل الزواج

لها أثر. والرواية تصور لنا كذلك حياة امرأة محبطة ومحاصرة بالتقاليد وبالأحلام الكابية. إنها صياغة عربية لرواية غوستاف فلوبير الشهيرة "السيدة بوفاري"، لكن تكتبها امرأة.

من ضمن الملامح الاجتماعية في الرواية الجرأة على طرح قضية أساسية مسكوت عنها اجتماعيا وهي "نفور الأزواج من بعضهم بعد مدة من المعاشرة قد تطول أو تقصر. وهي الحالة التي تتداولها الرواية النسائية وتلح في طرحها مما يدل على مكانتها وأهميتها في الخطاب الروائي النسائي العربي. وهذه الحالة تصعد من حدتها الروائية التونسية" عروسية النالوتي"في روايتها "تماس"ا من خلال علاقة "صلاح" المهندس المعماري والشاعر وزوجته الفرنسية الجنسية "ليليان". وتسمي عروسية النالوتي هذه الحالة الاجتماعية "الزوجة - الأم". أي اللحظة التي أصبحت معها ليليان زوجة منفصلة عن زوجها تحت سقف واحد وفي غرفة نوم مستقلة، دون معاشرة، وتواقع جنسي. وتطرحها "عروسية" مرة أخرى في العمل الروائي ذاته من خلال استقلال "قاسم حسان" بغرفة نوم واستقرار منعزلة عن زوجته "خديجة" بعد معاتبة ابنته له ومطالبتها إياه بالكف عن تأنيب ومعاقبة والدتها.

إنها مأساة اجتماعية ونفسية تحتاج فعلا إلى من يثيرها حتى تبحث أكثر وتتجلى خفاياها وتدرس آثارها السلبية على الأسرة خاصة الأطفال. والقضية ذاتها لمسناها عند "ليلى

الأطرش" في روايتها "صهيل المسافات" بين "صالح أيوب" وزوجته "زهرة" التي ستذعن لرغبة زوجها بالاستقلال بغرفة نوم مستقلة به حتى تتاح له الفرصة للعمل أكثر على مشاريعه وحتى لا يزعجها ويقلق نومها. لكن كان يخفي في هذا الهروب عجزه وعدم قدرته على مواصلة الاجتماع بها.

وبالعودة إلى "امرأة.. ما" فإننا نجد الفقرة الأخيرة من الفصل الخامس من الرواية تشير إلى أن "ناهد" لم يعد وضعها الاجتماعي قارا في نفسها ولا عند زوجها "مصطفى". يقول النص : "لا تنتظر لغم الصدفة باستمرار ليدمرها حين يكتشف أمرنا، رغم أن ناهد لم تعد زوجة منذ سنوات طويلة، لكنها على الأقل أمام المجتمع مازالت زوجته" ص (288) .

وما تلتقي فيه الرواية النسائية العربية تعدد العلاقات والتباسها. وتجمع الروايات على أن الرجل وحده القادر على الربط في حياته الاجتماعية بين الزوجة والعشيقة لأسباب تبينها الرواية. لكن رواية هالة البدري تسمح للشخصية الروائية "ناهد" بأن تثور على المواضعات الاجتماعية والعرفية لتقيم علاقة سرية أكثر حرارة وحيوية في السر بينها وبين "عمر" الكاتب الصحافي المشهور. إنها علاقة تحاول الرواية من خلالها أن تبرهن على أن المرأة قادرة على إقامة علاقات متعددة كالرجل. وأن الحياة السرية المرفوضة اجتماعيا أكثر حرية من الحياة الزوجية المشروطة والمقيدة.

وهذه العلاقات المتعددة نجدها في رواية " عروسية النالوتي|" زينب قاسم الصحافية والفنانة وبين صلاح المهندس المعماري والشاعر زوج الفرنسية ليليان، ووالد الطفلة "نونوشكا" التي تثير غيرتها ورغبتها معا في الاحتواء والتملك. إن الكتابة النسائية الروائية في بعض مواقفها تذهب بعيدا جدا متحدية الشروط الخارجية الموضوعة. وهذا ما يجعل الكتابة عند المرأة لصيقة في ذهن القارئ بالكتابة. أي بالكتابة السير ذاتية.

إشارة:

* هالة البدري. امرأة ..ما. روايات الهلال. العدد 629. مايو 2001م.

* عروسية النالوتي: تماس. دار الجنوب. تونس 1995.

* ليلى الأطرش. صهيل المسافات. دار شرقيات. مصر. ط 1. 1999.

الأبعاد الوظيفية في سرد سحر ملص

في كتاباتها القصصية تعمد سحر ملص إلى إبراز أهم الأبعاد الدلالية المشكلة لرؤيتها للعالم وللذات، وللأبعاد الوظيفية للأدب. ومن الأبعاد الأساسية في التجربة القصصية لسحر ملص ما يلي:

1) البعد الاجتماعي.

2) البعد القومي والوطني.

3) البعد الذاتي.

4) البعد الوجودي.

5) البعد الجمالي والرمزي.

البعد الاجتماعي.

تبدو سحر ملص في قصصها مهمومة بقضايا الناس، خاصة منها الفاقة التي تحول الإنسان من كائن اجتماعي خلاق وكريم إلى كائن آلي أو إلى شيء خال من كل القيم النبيلة. إن البعد الاجتماعي في قصص الكاتبة يجعل من الكتابة لديها "بيانا" ضد الحاجة وضد هدر كرامة الإنسان.

وقد اتخذت من السمات البارزة للشخصية القصصية التي تعاني الحاجة وشظف العيش سمة التشوه الجسدي، يقول النص: "**وظل الصوت ينوح في أعماقي بعد ولادة الطفل.. وأيقنت أنني أخذت بيد طفل للحياة فوصلها مشوها بعد أن ظل محتبسا في الرحم لأيام، ومن في القرية يصلون ويرتلون من أجل ولادة الطفل من المرأة التي تجرأت وولدتها.. آه أشعر الآن أنني السيد الكبير، وأنني أقف على ترسانة الأسلحة التي سيولد منها أطفال مشوهين يجوبون الأرض حتى بعد موتهم إذ ستطلق أشباحهم تبحث عن ذواتها الحقيقية**".ص(73)/ مسكن الصلصال. وكأن الإعاقة الجسدية تدل على الخلل الخارجي الاجتماعي. أي الإعاقة الاجتماعية. سمة الاهتزاز النفسي والشعور بالدونية وبالنقص. فالإنسان المهدر الكرامة يفقد القدرة على الإحساس بذاته. ويتحول تدريجيا إلى كائن شيء، جاهل لمقوماته، ولطبيعته التي جُبل عليها.

هذه الرؤية النافذة والعميقة في الكتابات الإبداعية القصصية للكاتبة **سحر ملص** تجعل فضاء النص الإبداعي فضاء مشحونا بالمأساة الإنسانية، وبالحس المفجع. ويحمل الكاتبة وكل كاتب مسؤولية النهوض بأعباء المجتمع، وبأعباء الفئات المستضعفة في الأرض.

هذا النوع من الكتابة يعيد إلى الذاكرة الثقافية مرحلة الواقعية بكل صنوفها وخصوصا الواقعية الجديدة. حيث تحمل الكاتب مسؤولية فضح عيوب المجتمع، وتسليط الضوء الكاشف على الصراعات الاجتماعية بين الفئات والطبقات.

وفضح طرائق الإثراء الفاحش، واستغلال الإنسان للإنسان. وتقوم هذه الكتابة على المعايير الشائعة للجنس الأدبي والقصصي تحديدا هنا. كالقصة [المحتوى] ووصف الشخصية من الخارج [النحول، السقم، الأسمال البالية...] ووصفها من الداخل [السهوم، الشعور بالدونية، فقدان شهوة الحياة...] ويكون الراوي مهيمنا. وفي قصص **سحر ملص** الراوي ضمير المتكلم المفرد [أنا] والمتصل [ياء المتكلم].. وتتجلى هذه الخصوصية الكتابية في المجموعة الأولى "**شقائق النعمان**" والثانية "**ضجعة النورس**" أكثر.

البعد القومي والوطني.

كامتداد للبعد الاجتماعي يأتي البعد القومي والوطني، حيث الوضعية الاجتماعية تكون المنظار الكاشف، والمجهر الفاضح للعيوب الخفية والمسكوت عنها. وكأن البعد الاجتماعي ليس إلا جزءا من بنية أعم هي البعد القومي والوطني. وكثيرا ما يرد في قصص "سحر ملص" القول المشحون بالألم والحسرة على أبناء الوطن وهم يعانون من الفاقة، ومن الجهل، وقصر ذات اليد.

أما البعد القومي، والحديث عن أبناء الوطن الكبير فيختلف بتحديده صفة التفاعل مع الوقائع، وكأن القصص تؤرخ لمآسي الأمة العربية. في البعد القومي يختفي ألم الشخص، الفرد، ويتجلى ألم الأمة بتاريخها وثقافتها وحضارتها ومصيرها الحاضر والآتي. كباقي الكتاب العرب تحتل القضية الفلسطينية المقام الأول من اهتمام الكاتبة وقد

خصصت لها قصصا في مجموعتها الأولى "شقائق النعمان" حيث تصف الحياة البائسة للإنسان في الملاجئ والمخيمات، والإهانات الإنسانية التي يتعرض لها عندما يشرد بعد هدم بيته وتدمير ذكرياته، وفضح حميميته وانتهاك خصوصياته. لأن الإنسان يكمن في هذه الجزئيات التي تبدو بسيطة : الحميمية والخصوصية.

كما خصصت للقضية الفلسطينية عملا مطولا [قصة طويلة] بعنوان [إكليل الجبل]. في ما يخص القضية الفلسطينية لم تقتصر الكاتبة على سرد المعاناة الاجتماعية للأفراد داخل الملاجئ والمخيمات بل شددت على خصلة مميزة للكائن الفلسطيني الفريد في التاريخ المعاصر؛ تلك الخصلة تتمثل في القدرة على التجدد، والقدرة على المقاومة ودفع أشكال الانهيار وهدر الكرامة. وكأن المعاناة عندما تتجاوز الحدود الفردية تصبح مدرسة في المقاومة، وفي رد الفعل. فإذا كان الفرد في البعد الاجتماعي، كما أوضحنا، يشعر بالدونية ويتحول بالتدريج إلى شيء [عبد، مستغل، مستضعف] فإن روح المقاومة ورد الفعل في البعد القومي والوطني تقويان صلب الإنسان، وتحضانه على الاستمرار وعلى الإصرار على الوجود، وتحقيق الذات (ينظر بحثنا عن "البنيات الدلالية" في شعر مريد البرغوثي). فالفاقة تخصي الكائن الفرد المنعزل والمهمش، لكن المقاومة تخصب الجماعة وتحثها على الوصول إلى الهدف : الحرية والاستقلال والاستقرار.

القضية القومية الثانية التي تفاعلت معها قصص "سحر ملص" هي قضية الحرب الطائفية اللبنانية. وهنا تجلت فكرتان مركزيتان في التاريخ المعاصر. لأن هناك معطيات عدة تدعو إلى إحياء النزعات الطائفية، والنزعات القبلية التي سادت العصور المظلمة الماضية، وهما: فكرة التعايش والتسامح بين الديانات والطوائف والشعائر...

بخصوص الحرب الطائفية اللبنانية تم معالجة المستوى الأول منها بالتركيز على آثار الحرب على الأحياء البشرية وعلى الطباع والقيم (تم الوقوف على هذه الظاهرة في دراستنا للمجموعة القصصية "وتلك قضية أخري" للقاصة هدية حسين، ضمن هذا العمل النقدي). ففي زمن الحرب تتناقض المشاعر، وتتعايش القيم الممجدة للحرية والحق والعدالة والحب والكرامة مع القيم الممجدة للشر والرذيلة والجشع والتسلط والموت والانتهاك والقبح والبشاعة. ويعد تناقض القيم سمة طبيعية في مثل هذه الظروف العصيبة والمتقلبة. فالحرب لها رجالها الذين يحصدون أرباحها، لكن لها أيضا مرشدوها ومبشروها الذين يزرعون بذور الأمل في النفوس، ويذكرون بأمجاد الماضي ومزايا الحرية والاستقرار. هؤلاء ضد تجار الحرب.

ثم معالجة المستوى الثاني منها بالإعلاء من قيم التعايش والتسامح بين الأديان والمذاهب الدينية والسياسية واختلاف الإيديولوجيات، يقول النص : "**بالأمس وصل آخر الجرحى.. كان شابا في الثلاثين.. لم يكن يحمل هوية.. كانت**

في رقبته سلسلة هوية معدنية.. والرقم المحفور عليها كأنه نقش دارس على قطعة نقد أثرية.. أما الكلمة التي تدل على ديانته فقد امحت ولم يبق سوى هذا المقطع (مسـ) ولم نميز هل هذا يعني أنه مسلم أم مسيحي.. أو أين سيكون قبره في الأرض.. أما فصيلة دمه المنقوشة هناك فلم يبق منها أيضا سوى نصف دائرة على شكل هلال.. وصليب [(+] ربما كان دمه +.0.س ص (52)/ مسكن الصلصال. في قصص "سحر ملص" الكثير من هذه القيم الإنسانية. وهو بعد جزئي ضمن البعد الكلي المتولد عنه، البعد القومي والوطني. فالبعد الوطني الداعي إلى الوحدة والاستقلال والاستقرار لا يناقض البعد القومي الداعي إلى التقدم واسترجاع الكرامة والهيبة بين الأمم والدول الأخرى. وعنهما معا يتم التصعيد من الإحساس بالبعد الإنساني وضمنه في حال الحرب الطائفية اللبنانية فكرتا التعايش والتسامح. لأن الشعوب العربية المختلفة الأديان يمكنها الحفاظ على وحدة ترابها وأصالة عرقها بالتآخي وبالتعايش والتسامح والإقرار بالحق في الاختلاف في الحقوق الشخصية.

وقد اعتمدت سحر ملص على القول الصريح أو على التلميح من خلال العلاقات بين الشخصيات القصصية. كأن تشعر الراوية بالاطمئنان على صدر الرجل البوذي في الطائرة. أو توحد المصابين في الحرب في الألم والمعاناة وانتفاء الفروق التي تزرعها الخطابات الوعظية والتي تعتمد على الفرز والتمايز بين الفرد المسيحي والفرد المسلم

(الاستشهاد السالف من قصة [وجوه بين الموت والحياة] من "مسكن الصلصال"). وهنا يظهر بحدة البعد الإنساني في أعمال سحر ملص. فالإنسان لديها سابق على الطائفة وأبقى.

كما تفاعلت القاصة مع القضية الفلسطينية، ومع اللاجئين، وكما تفاعلت مع الحرب الطائفية اللبنانية تفاعلت مع حرب الخليج الثانية. وخصصت لها قصصا ضمن مجموعتها [مسكن الصلصال]. هنا كذلك يبرز البعد القومي والبعد الإنساني معا. كما تعود باستمرار للقضايا الاجتماعية ومعاناة الأطفال والعجائز والأفراد في زمن الحرب، زمن اللا استقرار.

يعد هذان البعدان المستوى الخارجي في كتابة سحر ملص، لأنهما يقومان على الإنصات لنبضاته، وترصد حالاته وفوارقه. أما المستوى الداخلي، الذي تبرز فيه ذاتية الكاتبة وانفعالاتها فنمثل له بالبعد الذاتي والبعد الوجودي.

البعد الذاتي.

لن أطيل في هذا البعد لأنه لا يظهر فقط في قصص سحر ملص بل يظهر في كتاباتها عن أدب الرحلة كما سبق حول "سفر الرحيل" أو كما في كتاباتها عن الآثار الباقية من حضارات إنسانية غابرة مرت بالأردن المعنونة ب "ذاكرة المكان" (نشرت مقالات متتابعة بمجلة "عمان" الأردنية). وأهم ما يميز البعد الذاتي في كتابات سحر ملص نلخصه في العناصر التالية:

- الصدق الأدبي.
- التعاطي مع الوقائع بحساسية عالية [انتفاء المسافة بين الراوي والمروى].
- سرد وقائع شخصية بضمير المتكلم [الشخصية القصصية هي ذاتها الراوي].

هذه العناصر متوفرة في قصص سحر ملص ولا يغفلها القارئ سواء أكان متخصصا متمرسا أو عابرا عاديا.

البعد الوجودي

في هذا المستوى من الكتابة يجب التمييز بين البعد الذاتي والبعد الوجودي. فالبعد الذاتي تحتفي فيه الذات بنفسها، وتبرز كل إمكانياتها وقدراتها على الحكي، وعلى إبداء الرأي والرأي المضاد، وكأن الذات هنا تمتلك المعرفة. وذلك يمنحها كثيرا من الطمأنينة. إلا أن البعد الوجودي يختلف، تصبح الذات فاقدة لليقين، ميالة إلى الشك، وقلقة مضطربة. تتساءل حول قضايا كبرى لا حل لها، ولا مهدئ، فترتاع وتسلك سبلا معتمة. إن حالة القلق هي ما يشكل البعد الوجودي. وكتابة سحر ملص القصصية مليئة بالقلق حيال الإنسان الذي انتهكت حرماته وحميمياته وخصوصياته الفردية، وصيرته قوة العمل إلى شيء، إلى آلة للإنتاج. وحيال الأطفال الجياع والمشردين في دروب الحياة والمحرومين من التعليم والحنان...

والموت؟ إنه الموضوعة التي تهيمن على جل قصص سحر ملص. الموت الطبيعي والموت الذي تنتجه الحروب. والموت كقطيعة مع الأشياء أو فاصل بين الأزمنة والمراحل. أي تزامن لحظتي الموت والولادة. وفي هذا المقام لا تختلف سحر ملص في إحساسها القبلي بقدوم الفاجعة، ودخول الإنسان مرحلة الكارثة، عن الكتاب العرب في نهاية الألفية الثانية وبداية الألفية الثالثة. والبعد الوجودي لدى سحر ملص لا يقتصر على موضوعة الموت التي شغلت الفكر الإنساني منذ بداياته المبكرة والساذجة حتى مراحله الأكثر تطورا وتعقيدا. بل هناك أيضا سؤال المرأة، أي مصير المرأة العربية في البلاد العربية. وسؤال المثقف في ظل الاهتزاز والشك والخوف من الأفكار الداعية إلى الحرية، والاعتراف بالحق في الوجود، واحترام الحقوق الشخصية... والمساواة في الحق والفرص والحياة. تصف الكاتبة هذه الحالة في مجموعتها "ضجعة النورس" عندما تقدمت الطالبة الجامعية للحصول على عمل فرفضت لأنها مثقفة، وليست امرأة عادية مطيعة وخانعة. وكأن هذه الحادثة تنصرف على جل مجالات الحياة، سواء تعلق الأمر بمؤسسة الزواج أو العمل. يقول النص:

"-أنت من خريجي جامعة فكرستان،،؟

-نعم.

-آسف لا توظيف لك..

-لكن..

-آسف هذه هي التعليمات... انتهي" .ص 12/ ضجعة النورس.

وتكاد الأرض تنخسف بها عندما تقارن بين وضعيتها وبين وضعية زميلتها التي استسلمت للتيار وابتعدت عن كل ما له صلة بالفكر والحرية والسياسة والرأي المضاد، وكل ما تراكم لديها من نظريات ومبادئ. يقول النص: "**وكدت أهرب خجلة وأدوس على مبادئي ونظرياتي وكتبي.. وأنا أقارن بين حالي وحالها، إذ كانت أكثر فتاة تفاهة، تنفر من جلساتنا الجادة التي كنا نناقش فيها أوضاعنا، فكان عدواها اللدودان هما مازن وخالد اللذان كانا يكتبان شعرا وطنيا.. تذكرت لحظة قالت أن أديسون مخترع لسيارات داتسون.. وروسو صاحب أشهر ماركات عطور فرنسية**". ص 13/ ضجعة النورس.

لكن سحر ملص في قصة "الطائر الأحمر" لم تصل الحد الذي وصله واسيني العرج في "سيدة المقام" حين ألقى بالمثقف في المزبلة، وحين ألقى به من أعلى الجسر ليرتطم رأسه بالإسفلت ويضع حدا لحياته ولآلامه. بل تصر سحر ملص على المقاومة وعلى التحمل خاصة عندما تشهد سقوط "خالد" المثقف "الطائر الأحمر".

البعد الجمالي والرمزي.

إن ما يهم سحر ملص في كتابة القصة القصيرة الفكرة أو ما يصطلح عليه في النقد الأدبي بوظائف الأدب الاجتماعية. ولا تطرح السؤال كيف. إنها حسمت القضية. هناك دائما متكلم بضمير "أنا". والمتكلم في النص القصصي يكون راويا وشخصية في آن واحد. أي أن الشخصية المركزية في النص القصصي هي ذاتها الراوي.

وقصص سحر ملص تقوم على لعبة الزمان السردي، وتكون لعبة واحدة منسجمة متواجدة في كل النصوص القصصية. يفتتح النص على واقعة أو حالة ثم يهوي إلى مستوى أعمق في الذاكرة أو الذات الباطنية مشكلا بنية سردية مختلفة عن سابقتها، ثم تعود إلى حاضر النص والواقعة أو الحالة التي بدأت بهما وبذلك تكون بنية السرد في القصص كالتالي:

1. حاضر (افتتاحية القصة)

2. استرجاع (ذاكرة) أو استباق (تأمل، حلم، رغبة)

3. حاضر (نهاية القصة)

وتعد بنية الاسترجاع مركزية في قصص سحر ملص ففيها تتم المقارنة بين ما كان والذي صار. فسؤال التحول في القيم، وفي العلاقات، وفي سلوك الإنسان المعاصر هام في قصص الكاتبة. لذلك تبدو قصص الكاتبة زمانية متحولة لا ثابتة وسكونية. وتعتمد على الانتقال من حالة ووضعية إلى أخرى. ومن الاسترجاعات التي تتكرر في قصص سحر ملص ما يلي: تذكر شخص الحبيب الغائب واسترجاع صورته بقوة الحكي والسرد ثم رصد التحولات في العلاقة والتغييرات الظاهرة عليه. ومن هذه الاسترجاعات اضطرار الشخصية القصصية (المرأة) معالجة أو منح الحياة للرجل الذي تخلى عنها إلى غيرها.

والشخصية القصصية في كتابة سحر ملص يمكن أن نطلق عليها ما قاله "لوكاتش" عن البطل الذي يبحث عن القيم

العليا (العالية) في عالم منحط. أي البطل الإشكالي. فالشخصية القصصية في قصص الكاتبة تبحث عن القيم والمثل، عن الحب الصادق، عن الوفاء، عن الأخلاق العالية، عن الإخاء... عن كل ما هو خير وجميل لكن لا تصطدم إلا بالبشاعة، والفاقة، والتشرد، والخذلان، والحروب، والموت، وامتهان كرامة الإنسان واحتقاره ... إنها شخصيات قصصية تعاني من أزمة التوافق مع العالم الخارجي. فالعالم الخارجي ليس إلا الجحيم الدنيوي ذاته. وكذلك الآخر الذي يتظاهر باللين والمحبة والإخلاص والوفاء والتفهم لكنه في حقيقته لا إيمان له، متقلب مهزوز وبلا يقين. يستجيب لنداء اللحظة والرغبة ويدوس كل القيم والمبادئ. فكما رُفضت الطالبة الجامعية من التوظيف لأنها ذات قيم مثلى ترفض شخصيات قصص سحر ملص لأنها تحمل قيما عليا وتسعى لتعرية عيوب ومساوئ المجتمع والإنسان.

المراجع :

1. سحر ملص، شقائق النعمان.دار الكرمل.ط1, 1989م
2. سحر ملص،ضجعة النورس.دار البشير.ط1, 1991م
3. سحر ملص،مسكن الصلصال.دار البشير. ط1, 1995م
4. سحر ملص،إكليل الجبل.دار النسر.ط1, 1990م
5. محمد معتصم. البنيات الدلالية في شعر مريد البرغوثي. بحث مخطوط
6. محمد معتصم.سؤال الثقافة والمثقف.مجلة فكر ونقد.المغرب.
7. سحر ملص، الشمعة والظل،دار اليازوري، 2001م.
8. سحر ملص، سفر الرحيل،أمانة عمان الكبرى. 2000م.

السرد الذاتي

1) الكتابة السردية السيرية كتابة إشكالية، لأنها ذات جذور ضاربة في أعماق الكتابة الأولى المتصلة بالذات الكاتبة، وبالمناطق الحميمة والخصوصية التي ترتبك في معالجتها الأقلام، وتختبر فيها الذاكرة، ويتم فيها مجابهة الثقب السوداء التي تعد ميزة كل ذاكرة؛ سواء أكانت ذاكرة الإنسان الفرد أو ذاكرة التاريخ، لأن التاريخ ذاكرة مكتوبة ومروية قبل ذلك.

في الأدب العربي تعد السيرة الذاتية كتابة راسخة، لأنها تلتبس بالكتابات السيرية الأخرى كالسيرة الغيرية التي يكتب فيها عن ذات أخرى غير الذات الكاتبة.وكالسيرة الشعبية التي تم جمعها من أفواه الرواة وتم تدوينها في مجلدات.وهذا إشكال آخر من إشكالات الكتابة السير ذاتية؛ أي أنها ذات طابع شفهي وتروى أمام الناس في حلقة دراسية أو في حلقة سمر.

والكتاب المعاصرون الذين صعب عليهم تجاوز تجاربهم الذاتية أثناء الكتابة التخييلية (الرواية والقصة) ابتدعوا

مصطلحا جديدا يضم بين الذاتي والتخييلي الخارجي، تحرجا ربما أو تنقيصا من أهمية الكتابة السيرية أو تحاشيا للدخول في صراعات مع القارئ حول المحتوى المنقول.فأطلقوا على كتاباتهم "السيرة الرواية" و"الرواية السيرة". وابتدع محمد برادة مصطلح [محكيات] في روايته السير ذاتية الأخيرة [مثل صيف لن يتكرر]، وهو بذلك يعيد للمحكي الشفهي هيبته ومكانته في الكتابات المتخيلة.

إلا أن كل ذلك لا يسلم من كون السيرة الذاتية جنس أدبي تخييلي له جذور عميقة في ذاكرة الثقافة العربية (كتب الأخبار، وكتب السير الشعبية والغيرية، وكتب السيرة النبوية، تراجم الأدباء ، ،،الخ). وأن السيرة الذاتية كتابة لها مقاييسها النقدية (الأجناسية) ومعاييرها الكتابية. تلك المقاييس والمعايير سنتلمسها في كتاب "الشمعة والظل" للمبدعة "سحر ملص".

2) كل كتابة إبداعية سردية تتألف من مستويين هما؛ القصة والخطاب.تعرف القصة بأنها المادة الحكائية التي منها تتألف الحكاية.والقصة تعرف كذلك بأنها المتوالية السردية والمتوالية الحكائية.والقصة حكاية لها بداية ونهاية وعقدة وحل.وقد تصاحب الحكاية المركزية حكايات صغرى متخللة لها وظيفة (خطابية) تتمثل في الربط وخلق الانسجام بين عناصر الحكاية.وهي حكاية لا يمكن أن تقوم إلا بالشخصيات الروائية كمقومات وركائز.تلك الشخصيات الروائية تقع لها أحداث كما توقع بالآخرين أحداثا مماثلة (الشخصيات

الثانوية) مثلا. والشخصية الروائية كالإنسان تماما مشروطة بالزمان والمكان. لذلك فالقصة هي هذه المقومات الأساسية : الحكاية، والشخصية الروائية، والزمان، والمكان ...الخ.

والخطاب يعرف بأنه الصيغة الصرفية الخارجية، الناظمة للقصة من الخارج، أو هو التنضيد الذي يرتئيه الكاتب الواقعي (الخارجي). وهو كذلك زاوية النظر التي منها وعبرها يرى الكاتب إلى الأحداث/ الحكاية وتحولاتها.وقد كتب الشيء الكثير عن وجهة النظر في النظرية السردية ، كما أن هناك دراسات نقدية أخرى كنظرية التلفظ ونظرية التواصل ركزتا على زاوية التكلم، وموقع المتكلم من الحدث المروي ...الخ. ونحن ما يهمنا هنا هو تحديد العمل الأخير للكاتبة المبدعة "سحر ملص" ضمن "جنس" السيرة الذاتية بغية تحديد مقومات الخطاب السير ذاتي، مع إبراز خصوصيات الكتابة السيرية لدى الكاتبة، معتمدين على العنوان الهامشي/ الفرعي للكتاب "ذكريات من بيت الشعر".

3) تبدو القصة، كمتوالية سردية وكمتوالية حكائية، في (الشمعة والظل) متسلسلة ومترابطة في تدرجها ومراعاتها الخطية الزمانية الفيزيقية الخارجية (ظاهرا عموما). فالكاتبة تتبع خطوات تدرج الشخصية المحورية الطفلة (سحر ملص) منذ التحاقها بالمدرسة الابتدائية بعمان/ الأردن : "مدرسة الأميرة هيا الابتدائية". وتواصل تدرجها إلى عام سقوط القدس الشريف بيد اليهود في صيف قائظ بعد نهاية الدراسة.

هذا الحدث الهام والخطير في آن سيترك آثاره العميقة في نفسية الطفلة سحر ملص، كما باقي الأطفال حيث سيحول بين استمتاعهم بطفولتهم وبراءتهم. أي قفز بهم عاليا في سماء الهموم الجسام. لهذا الحدث وظيفة مركزية في السرد. وله دور هام في تشكيل فضاء القصة (الحكاية) المركزية. وتتجلى في تشكل محتوى القصة من ثنائيات ضدية متناقضة القطبين كثنائية : الموت والحياة، وثنائية الفرح والحزن، وثنائية، الطفولة والنضج،،، وهكذا دواليك.

بين هذين القطبين تتحرك الشخصية المركزية الطفلة الودود، النجيبة، المعلمة الصغيرة، أليسُ التي جعلت من خصوبة الخيال مروجا تعدو فيها وَزميلاتها من الأرانب والطالبات..لكن الأرانب التي اعتادت القفز في الهواء مرحا ستقفز في جزيران (يونيو) قفزة ليست في الحسبان، وأليس التي اعتادت الانزلاق في مهاوي الخيال ستنضجها الأحداث في الصيف كما تنضج السنابل تحت القيظ ولفح الحر.

يثير ذاكرة الكاتبة حدث تحويل مدرستها الابتدائية إلى "بيت الشعر" الأردني فتستدعي هذه الواقعة الجديدة وقائع من الماضي.وكما هو معروف فالاسترجاعات والاستذكارات تأتي إلى الإنسان مغلفة بالحنين الآسر.لذلك فالفضاء الذي تتشكل منه هذه الأضمومة المنتقاة من حقول الذاكرة مغشى بالحنين، وواقع بين دفتي الذكرى الحزينة المؤلمة المؤثرة والذكرى المفرحة المبتهجة بالمنجز الذاتي في الحياة.ويمكن تصنيف المحتوى في الكتاب إلى :

• استرجاع أيام الدراسة الابتدائية.

• العودة إلى الحياة المزامنة للحظة انبثاق الذكرى؛ أي افتتاح "بيت الشعر". آن الكتابة.

ورغم أن الكاتبة وضعت نصب عينيها تصميما ممنهجا للكتاب حسب العنصرين الرئيسيين أعلاه إلاّ أن الفصل بين حمولة الذاكرة وبين ماجريات الواقع الآني يبدو صعبا. لهذا نرجح التعامل في هذا العمل مع مفهوم التداخل البنيوي للأحداث. وهذه الميزة لا تتصل بالقصة بل بالخطاب أي التنضيد الخارجي للعمل. فالقصة (المحتوى/ المادة الحكائية) كاللغة تماما خطية وزمانية، لكن الخطاب كالتركيب (النظم عند الجرجاني). إذن، فالخطاب في "الشمعة والظل" خطاب مركب يمزج بين حكي الحدث الآني والحدث المسترجع من الذاكرة في وقت واحد.

4) لقد ركزت الكاتبة في هذا العمل السير ذاتي على موضوعات غاية في الأهمية، وذات أبعاد مختلفة، نورد منها ما يلي :

• **الجانب التربوي** : يمثل هذا الجانب القسط الطاغي على الكتاب. وتبدو سحر ملص هنا مربية تتقصى النواحي القوية في التعليم لتشكيل شخصية الطفل، كما تقف عند نقاط الضعف والأخطاء التي ترتكب في حق الطفل بوعي أو بدونه. وهنا تنقل الكاتبة إحساسها الطفل تجاه بعض المعلمات اللواتي حفزنها ودفعن بها قويا نحو الأمام، نحو ما يمكن أن نطلق عليه هنا "الاستقلال الذاتي"، حيث تجد الذات

ذاتها. وتقف على مؤهلاتها وقدراتها. والطفل في هذه السن يكون شديد التعلق بمعلميه، شديد التأثر، متيقظ الحس، شديد الحركة مقبلا على الحياة لأنها تمثل له حلبة اختبار القدرات وتنمية الدواخل؛ أي دخول الطفل مرحلة الابتكار والتخيل.

● **التقويم الذاتي** : إن أثر المدرس الإيجابي على التلميذ قوي جدا، كما يكون أثر المدرس السالب قوي التأثير على التلميذ. هنا، وللاستدلال أسوق شهادة الطفلة "سحر ملص" في سنوات تعلمها الأولى، تقول : "أعترف بأنني خجلت من أمي حين أحضرت شهادتي بهذه الدرجة، **لكنني عوضت** عن ذلك فيما بعد، **معلمتي الأولى لم تترك الأثر الكبير في نفسي، لكنني كنت أحب الدروس كثيرا، وما أن أصل إلى البيت حتى تنقلب الأمور، إذ أصبح أنا المعلمة وأتخيل درج الفرندة في البيت صفي، وأعطي الدروس كاملة لرعيتي، طلبة من الخيال كنت أطلق عليهم نفس أسماء بنات صفي، ولا شك في أن من كنت أحبها من الطالبات أمنحها علامة عالية، ومن أكرهها أمنحها علامة متدنية** كان لي في البيت لوح صغير وصنعت دفتر علامات ودفتر تفقد للحضور والغياب!" ص(32).

● **التربية الذاتية** : في هذا النص المجتزأ تتبدى مخاطر التعليم ومسؤوليات المدرسين الجسيمة. يقول أحد المربين والرحالة "**إيراسم**" **(Erasme)** صاحب كتاب "**مديح الجنون**" قولة شديدة التأثير في عالم التربية : "**كيف أعلمهم وأنا لا أحبهم**". إنّ التعلم هنا مشروط بالحب. والتعلم لا يقتصر

على الطالب والتلميذ بل يمتد إلى الابن والعامل (المتعلم) عموما. وأعتقد حسب خبرتي التعليمية أن الطفل والطالب في حاجة إلى المحبة أكثر من الحاجة إلى الصرامة والشدة، فكلما اقترب المدرس من التلميذ وحنا عليه إلا ورأى عجبا، وكأن الطفل يملك قبلا الاستعداد على التعلم ولا يحتاج أكثر من موجه ومرشد. أكاد أصبح الآن "**حدوسيا**" كما كان "**كانت**" **(Kant)** يفعل في فلسفته "المتعالية" في كتابه الهام "**نقد العقل الخالص**". والتربية الذاتية في هذا المجتزأ تتضح في تمثلات الطفلة "سحر" عند عودتها إلى البيت. حيث تعلم ذاتها عن طريق إعادة الدروس، وتخيلها عالما افتراضيا مماثلا لم تستطع أن تعثر عليه في الفصل. بمعنى أن الطفلة لم تجد الفرصة سانحة لتفجير قدراتها ولم تجد الفرصة لإبراز كل مكنوناتها الداخلية. لكن يبقى التعلم الذاتي شيئا أساسيا في كل مراحل تطور الإنسان طفلا كان أو كبيرا. ذلك ما سيحدث لاحقا.

• **الحس الوطني** : إلى جانب التعلم المعرفي (التحصيل) والتعلم الذاتي (اختبار المؤهلات)، نجد الكاتبة تبرز الحلقة الأساس من كل تربية ؛ أقصد البعد الاستراتيجي أو ما يطلق عليه الأهداف العليا، إنها الدعوة إلى "الحفاظ على مقومات الوطن". أي الحس الوطني أو النزعة الوطنية. والنزعة الوطنية يقصد منها حماية المشترك الذاتي والوجودي من ثقافة وعمران، تلك الأبعاد الكبرى التي تحفظ خصائص الأمة: اللغة، والدين، والموروث الثقافي، والموروث الحضاري

...الخ. يقول النص : "**الوطن هو أجمل وأبهى وأعز ما يملكه الإنسان فحافظن عليه، حافظن عليه بأرواحكن ...لا حياة لمن لا وطن له!** " ص(75).

5) لم يكن البعد التهذيبي والتربوي التعليمي ما وقفت عنده "سحر ملص" في كتابها الصغير حجما الوافر دلالة ومحتوى ومشاعر صادقة بل وقفت عند ثنائية هامة جدا أضفت على العمل مسحة من الحزن أقول مسحة إنسانية شفافة، إنها **ثنائية الموت والحياة**. وكأنها تبحث عن المبادئ العميقة في نفس الإنسان.تلك التي عبر عنها (**فرويد**) **(Freud)** في مبدأي "**اللذة والحقيقة**"، أو أن الكاتبة تبحث في كوامن الاختلاف والتقاطب بين "**الثقافي**" و"**الطبيعي**". بمعنى أن الكتابة في "**الشمعة والظل**"كتابة إنسانية مهمومة في الأصل بالحقيقة القائمة والدائمة؛ حقيقة الذات والوجود من حولها. ما هو ثابت وأصيل و ما هو دخيل ومتحول. فالثابت يمثل الطبيعي (الفطري)، أما المتحول والمتغير فهو الثقافي (المكتسب) من الحياة الاجتماعية ومن اختلاف البيئات والثقافات وكل المثيرات و المؤثرات الخارجية. أمام هذه الثنائية تكون الذات الكاتبة قلقة مهمومة وحزينة، ولا يبدو أمامها إلاّ الوجه الشائه للحياة والناس. لذلك ف "سحر ملص" في كتابها الحالي اتخذت مظهر المصلح والمربي والمرشد. ذلك ما حاولنا إبراز بعض ملامحه الإيجابية في التنشئة.

إن اتكاء الكاتبة على مبدأي الموت والحياة جعل الفضاء في السيرة الذاتية ذا مسحة جادة حريصة على دق ناقوس الخطر ،

وهو ما تنهي به الكاتبة بوعي يقظ كتابها تقول في آخر جملة من الكتاب : " **أمسكت الجرس بيدي... قرعته طويلا طويلا طويلا** ".ص(91). وناقوس الخطر ينبه على أهمية الالتفات إلى الطفل، وإلى الوطنية.

تذكر الكاتبة مبدأ الموت من خلال مرادفاته الكثيرة ؛ كالغرق والقتل والموت والاستشهاد والمرض، أو بذكر أماكنه كالمقبرة والمشفى. وأول ذكرى تبدأ بها الكاتبة "استذكاراتها "، ذكرى الرجل الغريق وقد جرفه السيل دون أن تستطيع الطفلة القدرة على نجدته. هنا أيضا يطالعنا الحس القوي والمرهف لدى الكاتبة، وذلك من خلال شعورها بما يشبه المسؤولية عن الغريق أولا، لأنها لم تستطع إنقاذ الرجل. ثانيا رسوخ الذكرى في باطن المخزون النفسي والذهني. ثالثا " استرجاع" الحادث على مستوى التخيل (الكتابة)، يقول النص: "آه ثمة وجه لرجل غريق يصارع الموج يعلو ويهبط، يلوح لي وأنا أحمل أرغفة الخبز الساخن، وأسير على حافة السيل، عيناه تعلقتا بي، كيف لطفلة أن تنقذ رجلا، هل أصرخ؟ ".ص(13).تضيف الكاتبة : "عدت إلى بيتي مكسورة حزينة، مبللة بالمطر كقطة ! وزعت أمي الأرغفة، وحين أعطتني خبزي، فتحت رغيفي كان به وجه الغريق" ص(14).

هذا المفتتح سيؤثر على سير السرد وسيلون الفضاء السير ذاتي بمسوحه الحزينة، والكاتبة "سحر ملص" تبرع في هذا المجال عندما تتتبع الخيوط الرهيفة الحريرية للإنسان وتعري

الذات من كل القشور الخارجية وتضعها وجها لوجه مع حقيقتها الفطرية قبل أن تغلفها المواضعات والثقافات. لذلك فما يميز كتابتها ويمنحها الحظوة لدينا ولدى العديد من القراء هذا "الصدق" ؛ الصدق الأدبي الذي تكون فيه الذات الكاتبة في مواجهة الحقيقة عارية. هذه المواجهة ليس أمامها إلا النزول إلى مهاوي النفس، وركوب المخاطر، لأن مواجهة المجهول تجربة مغامرة محفوفة بالمخاطر. هنا بالذات تكمن أهمية الكتابة السير ذاتية. أي البحث في خفايا الإنسان عن حقيقته الأصيلة. وهذا النهج تتبعه سحر ملص حتى في كاتبتها عن "**ذاكرة المكان**". إن شغف الكاتبة بالأسرار جعل موضوعاتها شفافة إلى درجة الإيلام. مع الكاتبة نتتبع خطوات الألم منذ صورة الغريق إلى سقوط القدس. رحلة من الأحزان، هي تاريخ منسي من الحياة العربية.

لكن مبدأ الموت لا يستقيم دون مبدأ الحياة. وكتاب "سحر ملص" حديقة من الأزهار والأشجار والأطيار وباقة حب ومشاعر مرهفة. يتمثل ذلك بجلاء عند ذكر الأم والاحتفاء بها والإعلاء من قيمتها، أيضا الاحتفاء بالأمومة كقيمة إنسانية رفيعة. وهنا كذلك تشف سحر ملص إلى درجة محو الحواجز بين المتخيل والواقعي الحياتي. وقد لمسنا ذلك في هذا الكتاب وأيضا في كتابها السابق "سفر الرحيل". فالكاتبة تتحدث عن حياتها بصراحة غير معهودة لدى الكتاب حتى أولئك الذين يدعون كتابة سيرهم الدفينة دون حرج وبصدق، ولعل ما تؤمن به الكاتبة يتحقق هنا عندما تقول : "**في حياتي**

تعلمت مبدأ أن أفضل طريقة لإخفاء الشيء هو عدم إخفائه ".ص(63). هذا ما يطلق عليه اليوم "**التصالح مع الذات**" فمعرفة الذات خير من جهلها وهو ما يحمي الذات من السقوط في المزالق ويجنبها الوقوع طعاما سائغا للهواجس والظنون. إنه علاج نفسي فعال. وهنا كذلك تبدو آثار القيم العالية على كتابة سحر ملص، وملمحها التربوي.

6) يمكن الاسترسال في تحديد مخزون الكتاب التربوي والقيمي والمعرفي نظرا لغناه وثرائه، إلاّ أننا سنحاول الآن إبراز ملامح الخطاب في الكتاب.

والخطاب كما سبق تعريفه فإنه الصيغة الصرفية الخارجية التي تنظم مادة الحكي (القصة). وفي كتاب سحر ملص "الشمعة والظل" لا نعثر على قصة بمعناها المتداول، المتوالية الحدثية والمتوالية الحكائية، لأننا أمام سيرة ذاتية تحكي فيها الكاتبة عن مراحل التعلم الابتدائية. لذلك فالخطاب هنا يقوم بالتنضيد بين مشاهد حياتية منتقاة من الماضي بعناية فائقة. كل حادثة لها معنى، ولها ذكرى في نفسية الكاتبة. إلا أن هذه الوقائع والمشاهد المنتقاة متصلة بالحياة الدراسية ولا تخرج عن إطارها إلا لماما. فمادة الحكي التي يقوم الخطاب السير ذاتي بتأطيرها وترتيبها لا تفترض الانتظام الزماني الصارم ولا التسلسل المنطقي لأنها تخضع لقانون الذاكرة. فللذاكرة قانونها الخاص يقوم على **الطفرة**. لهذا فالمشهدية (المسرحية) نتيجة للطفرات التي يتألف منها الكتاب. وإن كان الخطاب في الكتاب مقسما إلى قسمين بارزين؛ قسم يبحث

في الذكريات، وقسم يقرأ الواقع الآني، إلا أن المواضيع المبأرة التي اختيرت من بين مشاهد أخرى غيرها في الذاكرة تثبت الطفرة ، والقفز على غيرها الآخر يبزر طبيعة السير السردي في هذا العمل؛ إنه "**الخطية المتدرجة**" . ونقصد بهذا الوصف أن السرد يتبع سيرا متواليا من حيث زمانيته المؤطرة (سنوات المتدرس الابتدائية) لكن بين كل مشهد وحادثة أخرى فراغ وفسحة تغيب فيها أحداث ترى الكاتبة أنها غير مهمة أو أنها تسقط للتعبير عن "**الثقب السوداء**" في كل ذاكرة. فما يستطيع المرء تذكر كل ماضيه الطفولي وعرضه بموضوعية لأن الموضوعية تكمن في الحكي الطفري . وكذلك كل حكي استرجاعي.

ندرج هنا بعض المشاهد المنتقاة التي تدل على السرد الطفري. فالكاتبة تبدأ بعرض مشهد الغريق، وتردفه بمشهد من ذات النوع ونعني ؛ قتل الكلب الضال، لتنتقل إلى مشهد تحتفي فيه بالأم المتعلمة والمناضلة الرؤوم. وتقف الكاتبة عند المعلمة "علياء الخطيب"، كما تقف عند شخصية فايزة عبد الجواد "سارقة الخبز" ...الخ. هذه النماذج تبرز لدى القارئ طبيعة السرد في الكتاب. لكن يجب كذلك إثارة انتباه القارئ إلى **منطق التماثلات المشهدية** في سيرة الطفولة، طفولة "سحر ملص" قبل النكسة / النكبة. نمثل لهذا المنطق المتحكم في السرد بمثال واحد واضح يعطي الانطباع الصادق عن الفضاء الذي تمتاح منه الكاتبة تخيلها، إذا فلنقارن بين هذين المقطعين، وبهما نختم مقالنا، ونترك التعليق للقارئ

الكريم : "عدت إلى بيتي مكسورة حزينة، مبللة بالمطر كقطة! وزعت أمي الأرغفة، وحين أعطتني خبزي، **فتحت رغيفي كان به وجه الغريق**... ومن حوله ضمة بنفسج، صرخت فزعة...حملتني أمي لفراشي قائلة : ابنتي محمومة." ص(14).

يقول النص أيضا موظفا الصورة نفسها : "يا إلهي كم هي أرض الباقورة مقدسة، وكم نزفت دماء الأبطال عليها، وبعد سنوات طويلة من الأسر والعودة للأردن وعندما شاهدتها لأول مرة في حياتي (بعد ما رسمتها في خيالي وأنا طفلة) شاهدت صلاة الدم بها بين العشب النامي، حيث وقفت في بيارات البرتقال التي كانت تطلق عطرا ممزوجا بدم الشهداء، وعندما اقتربت لأقطف برتقاله، ما إن قطعتها بالسكين حتى سال الدم منها، حاولت مع أخرى وثالثة...واكتشفت أن البرتقال قد روي بدم الشهداء، فانتشى وتلون بالأحمر، أما عبق أريج الزهر فقد امتزج بفوح الدم العطر..." .ص.ص (72.71).

إشارة:

1) سحر ملص، الشمعة والظل (ذكريات من بيت الشعر). دار اليازوري.ط1. 2001م.

2) محمد برادة، مثل صيف لن يتكرر (محكيات). الفنك.1999م.

3) إيراسم، كاتب هلندي إنساني (1469م.1536م).

4) س. فرويد، التحليل النفساني. نصوص مختارة. منشورات فرنسا الجامعية. (بالفرنسية). 1965م.

الشخصية القصصية
في السرد زمن الحرب

1) من المحن التي تعيشها الساحة الثقافية العربية قصورها عن الحصول على المؤلفات والإبداعات والأنشطة الثقافية التي يشهدها العراق الشقيق. وهذه المحنة تضاف إلى محن شتى تعرفها ساحتنا الثقافية العربية، فعدد من المؤلفات والكتب والأنشطة لا نعرف عنها شيئا، كما أن بعضها الآخر يصلنا ضمن قصاصات الأخبار مختزلا لا يشفي غليلا ولا يعطي الصورة الحقيقية للإنتاج والمجهود المبذول في هذا المجال في العراق أو غيره من الأقطار العربية الأخرى.

وإذا كان العراق يعاني من ويلات كثيرة : الحصار، والأوبئة الناجمة عن مخلفات الحرب الشرسة، ونقص في الورق وأدوات الكتابة، مما أدى إلى ظهور الكتيبات الصغيرة الحجم، وموت الأدباء والكتاب، وتفرقهم في المنافي العربية والغربية طوعا وقسرا... إلى آخر ذلك من أشكال المعاناة. فإن المثقف العربي في العراق أو خارجه يسعى جاهدا للإفصاح عن تلك المعاناة بكثير من الصدق، محاولا في الوقت ذاته الإسهام في

تشكيل الوجه الحقيقي للحياة الفكرية والاجتماعية والإنسانية بعد الحربين الخليجيتين الأولى والثانية.

في العراق المعاصر ظهرت اتجاهات كتابية أعلنت عن نفسها من خلال مجموعة من الكتاب الشباب في أعداد من مجلة "الطليعة الأدبية". كما نشرت مجلة "شعر" التونسية عددا خاصا بالشعر في العراق ضم أشعارا لشعراء شباب بعد الحرب الأولى العراقية الإيرانية. والاتجاه الذي ترسخ بعد ذلك كان : أدب الحرب أو أدب ما بعد الحرب، ثم تلاهما أدب الحصار.

2) هذه الظاهرة في الأدب العراقي، وبالتالي في الأدب العربي سنحاول استجلاءها في المجموعة القصصية الثالثة للقاصة العراقية **"هدية حسين"** المعنونة **"وتلك قضية أخرى"**، الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عام2002م.

2-1) في المجموعة القصصية قضية مركزية متحكمة في جل المكونات الأساس للخطاب القصصي : الشخصيات والأحداث، والسرد، والزمان والمكان [الفضاء]. والقضية تلك هي آثار الحرب على الفرد والمجتمع. وآثارها على الكتابة وفيها. والشخصية القصصية من أهم المكونات في هذا السياق إذ تعتبر الفاعل الأساس الذي تُنقلُ عبره الأحاسيس والرؤى والمشاعر. ومن خلالها يتم قياس درجات التحول في الشخصية وفي الآراء، وفي الأحوال الشخصية الداخلية، وفي القيم، وفي العلاقات الاجتماعية..

فما الطبيعة الغالبة على الشخصية القصصية في قصص المجموعة؟

2-2) **الشخصية القلقة:**

تعتبر الشخصية القصصية مكونا خطابيا هاما جدا في كتابة "**هدية حسين**". لكن الشخصية القصصية ليست اعتباطا، بل هي شخصية مرتبطة ارتباطا وثيقا بمرجعها في الخارج : أي الواقع. وهو الواقع العربي والحصار في العراق، وواقع المرأة العربية التي لا يشذ وضعها عن الوضع العام. ومن آثار حرب الخليج الأولى والثانية اختلال التوازن لدى الشخصية القصصية المعادل الموضوعي للفرد داخل المجتمع العراقي. هذه المعادلة تفرضها العلاقة الجدلية بين الإبداع كتصور ذهني ومتخيل إبداعي، وبين الواقع كمرجع ثابت غير افتراضي.

هذه الحالة من اللاتوازن خلفت شخصية قصصية قلقة على مصيرها. مما جعلها في حال من السؤال حول حقيقة الوجود، والهدف منه، وإمكانية تحقيق الذات. والقلق الوجودي حالة مرتبطة بالأزمات الكبرى في جميع العصور والدول. وليس أدل على ذلك التيار الوجودي غير المؤمن الذي حفر أعماقه ورسخها "**جون بول سارتر**" في فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية وما تلاها من تدمير في انسجام قيم الشخصية الفرنسية. أو ما دونه "**ت. س. إليوت**" في "**الأرض اليباب**" في إنجلترا. وهذه الحالة من القلق الوجودي تأتي غالبا عندما تقع الشخصية في حيرة السؤال من خلال المقارنة بين وضعين ووضعيتين : الماضي المجيد حيث تحقق

الذات انسجامها الكلي وامتلاءها الداخلي، فتتوحد. والحاضر المنحط حيث تفقد الذات توازنها وينشطر داخلها، كيانها فتتلاشى عندها نقطة ارتكازها، فتقع الذات في عدم ائتلاف الماضي والحاضر. ففي فرنسا تمت المقارنة بين فرنسا العقل [فلسفة الأنوار] مصدر الحضارة والحداثة الأوربية وبين الاحتلال النازي الذي كشف ضعف البنيات التحتية. وفي العراق تمت المضاهاة بين الحاضر الذي يعاني من التخاذل ومن النقص في كل شيء، وبين الماضي القريب والبعيد الذي يمثل نضجا ثقافيا واجتماعيا وحضاريا وصناعيا وعسكريا... وكالعادة يبرز الخطاب الأدبي ما يخفيه الخطاب السياسي الذي اعتاد التستر على الحقائق والوقائع.

والحقيقة التي يجهر بها الإبداع القصصي في "**وتلك قضية أخرى**" أن الشخصية تعاني من حالة خطرة من الحيرة والقلق الوجودي والسؤال حول المصير، وانشطار الذات واختلال مرتكزها وانسجامها. إنها حالة ليست غريبة على الإبداع العربي المعاصر. وذلك ما جعلناه محورا لكتابنا المخطوط : **الرؤية الفجائعية : الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة**

2 – 3) الشخصية المضطربة:

للتدليل على هذه الظاهرة في قصص المجموعة أورد وجهين مختلفين لكنهما يكملان بعضهما:

الوجه الأول : يأتي صريحا عندما يصف الشخصية القصصية بالاضطراب الذهني أو ما يطلق عليه عادة

الأمراض العصبية والذهنية. والذي يتمثل في حالتي الاكتئاب والجنون. وهنا أورد شخصية الزوجة [زوجة عبد الرحمن] في قصة "**مكان فارغ لاثنين..**" ص 33.

تفتتح القاصة النص بتقديم دقيق يحدد أولا درجة وعي وحدة تأكيد القاصة على المحتوى المنقول. لأن التقديم يدخل في باب عتبات النص التي تفصح عن نوايا الكاتب. والنص يرى أن الجنون حالة/ قاعدة بينما الاستثناء يتمثل في العقل. يقول نص العتبة: "**الناس مجانين بالضرورة، أما كونهم غير مجانين فصورة أخرى من صور الجنون**" . باسكال.

أما ما صدقها [على حد تعبير المناطقة] في النص فتجسده زوجة عبد الرحمن التي تعاني من حالة اكتئاب شديدة. والاكتئاب حالة من الهبوط النفسي الحاد الذي تصبح معه الشخصية تنشد العزلة والانطواء وتسبح في حياض من اليأس واللاجدوى والشعور القوي باللافائدة. فالوجود ذاته يثقل على الكاهل وينزل بالشخصية إلى الدرك الأسفل. والاكتئاب خطوة جبارة نحو الجنون الذي يعد أقصى مرحلة في سلم الهاوية. والانحدار نحو العالم الآخر المجهول. الذي يقع خلف العالم الملموس والمشروط بقواعد ونظم وقوانين عقلية، قوانين تعْقله.

والعبارة السائدة التي تدل على الاكتئاب تتجلى في النص التالي من قصة "**مكان فارغ لاثنين..**". تقول الشخصية القصصية [فاطمة] بصوت جاف وعدواني: "**دع الستائر مسدلة، من قال لك إن السمك يروم الخروج إلى اليابسة؟**" ص 35.

وكي لا أطيل في التدليل على حالة الاكتئاب المعلن عنها في النص القصصي أسوق قاعدة عامة ودقيقة يحددها الدكتور [**بيير سولينياك**] في كتابه "**الاكتئابات**"، يقول النص: "**أصبح من الممكن الآن تحديد قاعدة عامة لمرض الهبوط النفسي : إنها حالة آلام نفسانية يحققها هبوط الإحساس بالقيمة الشخصية مع فقدان الثقة في الذات، ومع مستوى من اليأس وفقدان الشهية في الحياة**" . ص 10.

هذه هي الحالة الغالبة على الإبداع العربي في نهاية القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين. ويعود ذلك إلى الإحباط والخيبة اللذان تلقتهما الذات العربية في صراعها المرير مع ذاتها أولا ومع محيطها ثانيا وما نتج عنه من شعور بالخيبة وباللاجدوى من التغيير. والقاصة "هدية حسين" تشرح الشخصية وتفكك أوصال الوضع الحالي. كما فعل ذلك مبدعون عرب آخرون أذكر منهم **واسيني الأعرج** [الجزائر] و**إدوار الخراط** [مصر] و**عبد الله خليفة** [البحرين] و**عمر والقاضي** [المغرب...] وهم كتاب من ضمن أصحاب الرؤية الفجائعية في نهاية القرن العربي.

الوجه الثاني: الذي يعبر عن الاضطراب أستقيه من قصة "**حقائب**". يتضمن هذا النص ملمحا كتابيا لدى القاصة يتمثل في الحدث الفجائي. حدث يقع في نهاية القصة غالبا، ولا يتوقعه القارئ، لأنه حدث بلا حوافز ظاهرة ولا مؤشرات واضحة. بل حدث يقع كالصاعقة ليكسر التواتر السردي، وينتقل به من مستوى أعلى إلى مستوى خفيض.

كأن البناء يعلن عن حالة السقوط في الهوة، سقوط الشخصية القصصية. وذلك السقوط يُحدثُ شرخا واضحا في الحكاية وفي السرد. وأيضا في ذهن القارئ

والحدث الفجائي الذي يرد في هذه القصة يتمثل في فقرة ينتقل فيها الحكي من مراقبة الركاب، ورصد حالة التفتيش والازدحام من أجل صعود القطار، وتأمل الواجهات، والاستسلام لشلال الذاكرة إلى الإخبار عن الجريمة: جريمة القتل. وجريمة القتل تلك هي الوجه الثاني لاضطراب الشخصية القصصية. يقول النص: "**تستل سكينا وتمضي إلى الزوجة النائمة، الحالمة..هل كانت تحلم وقت غرزت السكين في قلبها، هل فتحت عينيها وتفرست في وجهك؟.. كان الظلام يغطي كل ملمح من ملامحها الجميلة، كنت تشعر بالزهو كلما أمعنت بالطعن–وبالخيبة معا– أمعنت حد أن تهالكت على الجسد البض.. علمتك سنوات الحروب متى تضغط على الزناد وكيف تغرز السكين لتطفئ آخر جذوة ثم تمضي وتسلم نفسك لليل طويل..** " . ص 66.

هل يحتاج النص المجتزأ إلى تعليق؟

تربط القاصة ربطا متينا بين **الحرب** وبين **حالة الشخصية**. إن علامات الترقيم [الكلام بين عارضتين] يدل على نسبية الحس الاجتماعي والإنساني والقيمي. فالحرب دمرت كل القيم وكل المشاعر لدى الإنسان وحولته إلى قطعة ثلج بارد صلب. أو إلى آلة بلا مشاعر. يقدم على الفعال دون اكتراث أو حتى ارتباك. وللتعبير عن هذه الحالة من الشذوذ في الشخصية

وفي الطبيعة الإنسانية وظفت القاصة عبارات [ألفاظ] من مثل : "فتحت عينيها- تفرست في وجهك- من ملامحها الجميلة- تهالكت على الجسد البض.." . إلى جانب هذه الألفاظ والقيم الإيجابية وضعت ألفاظا تدل على الاضطراب في الشخصية مثل : "تستل سكينا وتمضي [الإصرار]، كنت تشعر بالزهو، أمعنت .. " .

لكن هذا الاضطراب في السلوك وفي الشخصية له أسبابه الحقيقية كما تراها القاصة، وتوردها في نهاية النص المجتزأ. إنها **سنوات الحروب** التي أثرت سلبا على الفرد داخل المجتمع، وعلى الشخصية القصصية التي تنوب عنه في الخطاب.

2-4) الشخصية الغريبة والوحيدة:

تتميز الشخصية القصصية لدى **"هدية حسين"** بثلاثة مظاهر. أوّلها **الغربة**. وهي نتيجة طبيعية لحالات الحروب والحصارات. وثانيها **الوحدة**. وهي شعور باطني يفتك بالذات ويقصيها عن العالم المحيط بها مهما كان ضاجا صاخبا بالحركة والحياة. وثالثها **العزلة**. وهذه تحدثنا عنها عندما وقفنا على حالة الاكتئاب حيث يتم إقصاء الشخصية جسديا بشكل إرادي أو لا إرادي. وقد رأينا كيف حكمت **"فاطمة"** زوجة عبد الرحمن على نفسها بالانزواء والإبقاء على الستائر مسدلة عنوانا عن تحاشي العالم الخارجي والانكفاء على آلام الذات وحسراتها. إنه شعور بالخواء. وفقدان الثقة في القيم الخارجية السائدة، وفي الناس وفي الحياة طبعا.

للتدليل على هذه الظاهرة سأختار عبارات من قصة " **في زاوية ما..** " . في هذه القصة تحكي القاصة عن شخصية تعاني من الغربة عن الوطن. حيث تتبدل القيم، وتختلف العلاقات الاجتماعية والإنسانية بحسب اختلاف الأنماط الثقافية. وهذه الحالة تأتي نتيجة النفي أو الهجرة أو الإبعاد بإرادة شخصية أو بصورة قسرية. توجد الشخصية القصصية في إسبانيا، فتفاجأ بصوت ينادي اسمها. صوتٌ يأتي من الغيم، شخص لا مرئيٌ ينادي الشخصية فتتلفت في كل اتجاه حائرة : "**ترى كيف عرف اسمي، وأنا المرأة الغريبة في بلد لا يعرف لغتي؟**" . ص 15/ 16.

في هذه العبارة مستويات عميقة متداخلة تدل على الارتباك الحاصل داخل الذات، داخل ذات المهاجر أو المنفي والغريب عن وطنه. ولكي لا أعود مرة أخرى إلى سرد الحالات المختلة والمضطربة للشخصيات التي تفرزها الأزمات الاجتماعية والاضطرابات السياسية وحالات الحروب في العالم وحالات الحصار في العالم الجديد، أورد فقط مظهرا من مظاهر تشخيص حالة الفصام في الشخصية [السكيزوفريني]. وأهم مظهر يقول أحد الأطباء المختصين في الميدان ونوع المرض : "**التهيؤات الصوتية والخيالات الصوَرية التي يسمعها** [واهما] **أو يراها المريض في بداية المرض**" . فهذه التهيؤات والخيالات تعتبر من الأعراض الأولى لدى الشخصية الفصامية. ولعل الحروب والأزمات قادرة على إنتاج اختلالات أكثر وأعمق من هذه ولكن الأدب

الهادف والقائم على الوظائف الاجتماعية أكثر قدرة على التقاط ذلك وتوظيفه في قصص أو أشعار أو فصول روائية... جميلة وشفافة. وذلك ما نجده في قصص "**هدية حسين**" رغم قسوة التحليل التي أمارسها الآن على الشخصيات القصصية.

من مظاهر الجمال والعمق الفكري والنباهة في التقاط الخفي تعبير القاصة عن مستوى التعرف على الذات. فالمهاجر أو المنفي يعاني من الغربة. والغربة لديه إنكارٌ للذات. انمحاؤها في عالم مناقض للذات سلوكا وحضارة وثقافة. إقصاء وتهميش. فالمهاجر أو المنفي مسكون بهاجس العودة. مسكون بأصوات الماضي. وهما معا تربة خصبة تنمو فيها الشتلات الصغيرة المخزونة في الذاكرة. فكل صوت وكل نأمة تفجر في الذاكرة فيضا من المشاعر الحامية. لم يكن ليحسها لو كان مقيما في وطنه بين أهله، وفي حمى العادات والتقاليد التي تشربها منذ نعومة أظفاره. ثم الهم في لغته. مقيم في لغته. لأن اللغة كينونة. لأن الإقامة الحقيقية كما يرى "**هايدجر**" لا توجد في الخارج إنها توجد في اللغة. إننا كائنات استعارية. توجد باللغة وفي اللغة. وهذا هو المستوى الثالث العميق في العبارة التي اجتزأتها من النص.

أما الحديث عن الوحدة فسأستعمل المستوى اللغوي البسيط، دون الإيغال في التمييز بين الوحدة النفسية والعزلة الجسدية. وأورد هنا فقط عبارات تدل على الشعور بالخواء والفراغ والبحث عن المعادل الذي يمنح الذات قوة الحضور

في العالم. ويمنحها القدرة على التفاعل. وفي هذا المقام أعود إلى قصة "**مكان فارغ لاثنين..**" . تقول المرأة : "**تركني وحيدة، الحياة صعبة، الوحدة أصعب، ليلها أكثر صعوبة، هل تفهم؟**" . ص 39.

ما يثير الانتباه هنا اسم التفضيل [أسلوب التفضيل] الذي يعمق الإحساس بالوحدة، وبالحاجة إلى الآخر. فالمرأة الأرملة مات عنها زوجها ، لأن زمن الحروب والحصارا ت زمن موت، وهي تعاني من الحاجة، من الإشباع عندما تشير إلى صعوبة الليالي وبردها ووحشتها. وهو ما سيلتقطه عبد الرحمن حيث تلتقي معاناته مع "فاطمة" مع معاناة الأرملة [أزهار]. وفي عبارات تعاطف وتشابه يقول : "**مسكينة، ماذا حل بها؟ إنها وحيدة، الحياة صعبة، الوحدة أصعب، أنا أفهم ذلك، أفهم يا أزهار كيف لا وأنا أعيش الوحدة مثلك؟**" . ص 42

أما وحدة الفنان فتعبر عنها أجمل وأبلغ تعبير قصة "**عاشق الكمان..**" . الذي مات وحيدا. ولم يسر في جنازته غير طلبته لأن الزمن زمن الحروب لا زمن الموسيقى [الفن]. يقول النص : "**لم يخرج في تشييع جنازة [الموسيقي] الشهير غير طلبته، فليس هذا زمن موسيقى، إنه زمن الحروب والحصارات، ولم يكلف خبر موته سوى مساحة صغيرة أسفل صفحة الحوادث وبضعة أسطر لعميد دائرة الفنون تؤكد مكانته الفنية..**" . ص 48.

لا يمكن التوقف عن ذكر آثار الحروب على الشخصيات القصصية، أي على الأفراد داخل المجتمع. وأعتبر ما أوردته

يدل على الحس المرهف، وعمق وذكاء عين القاصة وهي تنصت إلى نبض الواقع، وإلى دقائق الأمور في مجتمع الحرب وما بعد الحرب، والحصار : اختلاف القيم واختلالها، واضطراب الشخصية، وسيادة اليأس واستبداد الشر، وانسداد الآفاق، والأبعاد والغربة...إلخ.

إن قصص "**هدية حسين**" تندرج في نظري ضمن هذا النمط من الإبداع: أدب الحرب وما بعدها. وإذا كان الأدب مرآة المجتمع فإن هذه القولة تصدق جدا على قصص الكاتبة. أما جمالية السرد فتلك قضية أخرى سنعود إليها في المجموعة.

3) السرد:

السرد كما هو متعارف عليه متوالية من الأحداث أو الأفعال الكلامية ترتبط وتتركب مكوناتها عبر الانسجام أو عبر التفكك أو عبر التداخل بحسب رغبة الكاتب. وما يشترطه منطق ونظام الخطاب، وزمن الأفعال والأحداث. ومن ثمة ظهور الصيغ السردية المختلفة والمتعددة.

في قصص "وتلك قضية أخرى" اتخذ السرد صيغة لم تخرج عن الإطار العام. ولم يجنح إلى اختيار تجارب جديدة ضمن موجة تحديث الطرائق السردية التي تشهدها الساحة الإبداعية العربية بل التزمت الصيغ التالية:

1. المتوالية السردية.

2. التناوب بين التدفق السردي والحوار.

3. الوصف المسرود.

4. السرد التأملي.

3-1) المتوالية السردية:

تمثل المتوالية السردية القانون الأساس لكل عملية سردية. وهي بالتالي تمثل المستوى التقليدي الذي تتدرج فيه الحكاية واضحة من نقطة بداية إلى نقطة نهاية أو حل لمشكلة، مرورا في تصاعد بالذروة والعقدة.

وما دمنا أمام قصص قصيرة ولسنا أمام خطاب روائي أو قصص مطولة فإن الأمر سيختلف بعض الشيء. لأن القصص تحافظ على التوالي السردي لكن دون الالتزام الصارم بالمقدمة والعقدة والحل النهائي. فالحجم والمساحة التي يتنقل عليها النص محدودة مهما طالت. فما الشكل الذي تختاره المتوالية السردية في القصص القصيرة؟

في قصة "حقائب" التي سنتخذها هنا - لأنها تمثل السفر، أي الحركة الخطية داخل مسار الزمان - يتخذ السرد صورا متوالية تنهل من مشاهد متراصة، مبنية بدقة توحي بالانسجام. تلك المشاهد تتأرجح بين المشاهد المسترجعة من الذاكرة كشريط أحداث وأحلام ورؤى وصور من الماضي. ومشاهد منقولة من الواقع - واقع القصة - تنقل حركة المسافرين، تزاحمهم، وتدافع الحمالين [عامل الشحن]. ومشاهد منقولة من داخل عربات القطار.

فالمرجع متعدد [الخارج، والذاكرة، ثم القطار] لكن السرد لم يشتغل على كل مرجع على حدة، وفي انفصال واستقلال.

بل اشتغل السرد على لحم المراجع الثلاثة لتبدو كمتوالية سردية منسجمة وواحدة. وما ساعد على ذلك بنية النص أولا وضرورة الترحل في الزمان مجاراة لحركة القطار الذي يتوقف في محطة الانطلاق، ثم يتخذ طريقه تصاعدا نحو محطة النهاية/ الوصول. وهو ما حدث فعلا. فالشخصية القصصية تنقل مشاهد الشحن وتزاحم الركاب على ظهر القطار المتجه نحو الجنوب العراقي، ثم مشاهد الوصول. لكن تلك المشاهد تخللها تدفق من السرد المتأمل. لأن الشخصية القصصية صامتة لا يصدر عنها أي كلام. مجرد إشارات. وهو ما يدعم فكرة التوجه نحو الداخل. نحو الأعماق لدى الشخصية القصصية. تأمل الشخصية للخارج وللذات وهي تفترض ما سيقع، خاصة أن تحولا عميقا قد حدث. فالشخصية القصصية عائدة إلى الأهل ليس من الجبهة في المعركة بل عائدة من السجن. فالأمر مختلف ويستحق التأمل والتفكير.

ولإبراز المحطات الأساسية للسرد نقدم الخلاصة التالية:

1. وصف حركة الركاب والشحن بمحطة انطلاق القطار.

2. الاستسلام للنوم [الغفوة].

3. تأمل واجهات المحلات التجارية [ملاحظة التغيير على المدينة].

4. وصف حركة/ حديث الركاب داخل عربات القطار [حادث ضبط مواقعة رجل لامرأة داخل المقصورة].

5. استباق [الزمن] أحداث الوصول: لا أحد في المحطة لاستقبال عائد من السجن لا الجبهة.

6. الوصول إلى المحطة الأخيرة جنوب العراق.

3– 2) التناوب بين السرد والحوار:

في الخطاب السردي القصصي يكاد الدارس يميز بين لحظات تداخل أو انفصال أو توازي السرد والحوار بصعوبة. وذلك يعود أولا إلى طبيعة الحوار. فإذا كان السرد يتميز بالتوالي وبتتابع الوقائع في أية صيغة ممكنة يختارها الكاتب. فإن الحوار متعدد يأتي حينا صريحا بين اثنين أو أكثر يتجاذبون الحديث حول قضية أو موضوع أو حتى تبادل التحية. ويكون القارئ قادرا على التمييز بين المتكلمين والمتحاورين. وهو ما اصطلح عليه بالحوار الخارجي [Dialogue]. ويأتي الحوار حينا آخر غير صريح إذ يكون المتحاوران شخصية واحدة، عنها يصدر القول وإليها يعود. وكأن الذات تنشطر إلى شطرين يجالس كل منهما الآخر ويقابله بالتأكيد على محتوى القول أو بمناقضته وتدميره. وهو ما اصطلح عليه بالحوار الداخلي [Monologue]. في هذا المستوى من الحوار يتم التداخل بين مهارة السرد وقيمه وبين مهارة الحوار وضروراته. وتداخل المهارتين يثبت بأن لكل منهما دورا وقيمة في الخطاب. فالسرد يدفع بالأحداث نحو النهاية، فيساعد على توالدها، وعلى تراكم المتواليات السردية، وعلى خلق الانسجام بين فقرات النص أو بين فصول الرواية أو بين مشاهد القصة. بينما الحوار يضفي على الخطاب القصصي طابع السجال.

وكأنه يبث فيه الروح والحركة. ويحوله من المكون الذي تفرضه الدفقات الخطية [الأفقية] للسرد إلى الحركة المتموجة للحوار. ويعلن لقارئ بأن الخطاب ليس تسلسلا وحكيا فحسب بل هو مشاركة فاعلة في الحياة. وبأن الشخصيات في النص القصصي لا تختلف عن الأفراد في المجتمع. وبالتالي فكتابة قصة إسهام في تخليق الحياة ورأي في القضايا الجادة المطروحة على الفكر وغيره من القيم السجالية.

الحوار عند "هدية حسين" ليس خارجيا بل جزء من السرد في تدفقه. وكأنه امتداد لوصف المشاهد وصفا مسرودا متحولا وتتبع لتدفق الذاكرة/ الذكريات.

باستثناء حوارات قصيرة مقتضبة تبقى الصيغة الغالبة في كتابة "هدية حسين" في مجموعتها "وتلك قضية أخرى" التداخل بين السرد والحوار وتلاحمهما. وقد اعتمدت القاصة على:

1. عدم تعيين أسماء للشخصيات القصصية المتحاورة [النكرة]. ص 100/ 101.

2. استرجاع شطر من القول/ الحوار في سياق الكلام. ص 48.

3. نسب أوامر إلى أشخاص لا تلقى إجابة. ص 50.

4. مناجاة الذات أو الآخر. ص 49.

5. قول لا يحاور أحدا بل ينفس عن الذات المكلومة. ص 35.

3 – 3) الوصف المسرود والسرد التأملي :

لن أطيل التدليل في هذين المستويين من السرد لأنني أعتبر الكتابة لدى "هدية حسين" تتلخص فيهما. فبناء قصصها يقوم على لحظتين من السرد تهرب في إحداهما عندما تشعر الكاتبة ببداية الفتور أو بداية الجنوح والابتعاد عن القصة [المتخيل] إلى الواقع العنيف. وهما وصف المشاهد الخارجية أو وصف الأمكنة ثم إتاحة الفرصة للذاكرة بأن تفرغ ما يثقل عليها من شوق أو حنين أو ألم أو حسرة. هذان المستويان لا يعدم القارئ وسيلة الوقوف عليهما في مجموع القصص.

إن الحروب رغم مساوئها، والحصارات رغم تجويعها واستنزافها قد أفاد منها المبدع العربي وأخرج إلى الوجود أدبا يجمع بين الشهادة على المرحلة والتوثيق والتأريخ لها، وبين تشريح الوضع بعين المسبار، تغوص عميقا في الجروح وتعاين الأورام الخبيثة، وبين رصد متغيرات الذات في سلوكها العام الاجتماعي والفكري وفي ذاتيتها المحضة.

وقصص "وتلك قضية أخرى" لهدية حسين من العراق نموذج نابض بالحياة، وبالألم، وبالحسرة، وبالإبداع والجمال في آن واحد دون مغالاة في التجريب أو إفراط في التقليدية.

1) هدية حسين : وتلك قضية أخرى. ط 1. 2002م. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

2) Dr. Pierre Colignac. Les dèpressions. Encyclopédies et connaissances Hachette. 1985.

السرد في المهجر والمنفى

سميرة المانع مثقفة ومبدعة عراقية تقيم في لندن منذ فترة طويلة، منذ العام 1965م إلا أن إقامتها بالعاصمة الإنجليزية محاطة بالمدنية والانفتاح وحقوق المرأة في الحياة والعمل والحرية لم ينسها الواقع العربي عموما والعراقي خصوصا، دون إهمال لقضية مركزية في إبداع كل كاتبة عربية من المحيط إلى الخليج؛ وأعني قضية المرأة، لأن المرأة ما تزال قضية في العالم.

صدر لسميرة المانع رواية عن دار الانتشار العربي بعنوان "شوفوني..شوفوني" . وهي رواية مختلفة لا تنشد الإمتاع والمؤانسة بل تعلن عن نفسها رواية "ملتزمة" رواية ملتزمة بهموم الوطن العربي الذي لم يتخلص بعد من قيود الاستعباد والشطط والاستبداد وغياب الحقوق الخاصة بالأفراد نساء ورجالا، وإهدار الكرامة الإنسانية بالإذلال... وملتزمة بهموم الوطن، العراق، الذي لا يخرج من مأساة إلا ليدخل أخرى أشمل حتى يكاد العراقي يؤمن بأن قدره إراقة دمه وتقديم أحلامه وطموحاته للنار والرصاص والموت. وملتزمة بهموم المرأة العربية المسلمة التي تمتغل أبشع

استغلال، وتوصف بأفظع النعوت والأوصاف وتمنع من التعبير عن رأيها، وتحرم من ممارسة حقها في الحياة الشريفة. وملتزمة بهم الكتابة والتدوين والتأريخ لمرحلة من أشد المراحل في العصر الحديث قلاقل واضطرابات وتلاشي اليقينيات وتفسخ القيم والمثل العليا.

رواية سميرة المانع ليست ترفا، ليست رواية يمكن للمثقف، والقارئ العربي أن يقرأها باطمئنان ودماء باردة (كدماء الرخام) أو بدماء إنجليزية كما يقال في التشبيه السائد. بل تقض المضاجع وتقلب تربة طرية لما تنزف عروقها. رواية سميرة المانع وثيقة إدانة للعالم العربي، والعراق خصوصا، وإدانة للعالم المدني المتحضر الذي يتعامل وفق هواه مع القضايا الإنسانية. إنه [الحول السياسي] كما سبق أن نعتناه. أو ديمقراطية الغرب وديكتاتورية العرب والعالم الثالث. ينشر العالم المتمدن قيم الحضارة والمدنية في أهله وبلاده الممتدة،ويتعامل مع البلاد العربية وأهلها، ودول العالم الثالث من المنطلق الأمني وهاجس الخوف. أو من منطق السوق العالمية : منتج ومستهلك، وعبد وسيد.

رواية سميرة المانع رواية مقلقة تبعث الذهن على التأمل العميق في الواقع العربي من خلال:

- وضعية أهالي العراق المزرية جراء آثار الحكم الطوليطاري، وجراء حرب الخليج الأولى ضد إيران، وبعدها بسنة حرب الخليج الثانية إثر اجتياح الجارة الكويت وتدخل دول التحالف.

- وضعية المرأة في العراق،وفي العالم العربي الإسلامي. وتقدم نماذج من زميلاتها الحائزات على شواهد عليا لكنهن معطلات عن الفعل والعمل ومعطلات عن المشاركة والإسهام في تطوير الحياة العامة داخل بلدهن. ومن خلال "مليكة" المغربية التي لم تعرف كيف تحافظ على نفسها هنالك في إسبانيا. ومن خلال "نفيسة" التونسية الفتاة الطموح المتحدية التي لم يقف فشل زواجها أمامها كحجر عثرة بل أصرت على دخول الجامعة والبحث عن عمل جديد حتى تبني عالمها الخاص والحر دون سلطة أو سيطرة. ومن خلال نساء أخريات من جنسيات عراقية لكن من أصول كردية وإيرانية... وما تعرضن له من إذلال واضطهاد وإكراه.

لا عجب أن تكتب المرأة عن هموم وطنها العراق وأن تبدي رأيها في الأسباب الكامنة وراء المآسي المتكررة على الشعب العراقي. ولا عجب أن تكتب سميرة المانع عن المرأة العربية المسلمة في ظل شروط وظروف سياسية وثقافية واجتماعية محافظة وموغلة في العادات والتقاليد ومكبلة بالأعراف. إلا أن الرواية ليست دراسة نقدية أو تحليلا سياسيا واجتماعيا للعراق والمرأة، فللرواية شروط تكونها وقدرها الكافي من الجمالية والفنية. لذلك فرواية سميرة المانع حافظت على المقومات الأساسية للخطاب الروائي: كتكون الشخصية الروائية، والسرد، وتعدد اللغات من خلال الأساليب المختلفة للأنواع الأدبية المتخللة للنص الروائي؛

كأسلـوب الرسـالة (رسالة نفيسـة التونسيـة إلى فـاطمة، ص 149/ 152) أسلوب كتابة البيانات السياسية (ميثاق 91، ص 120/ 123) أسلوب قصاصات الأخبار، والخطابات الإذاعية المحرضة، والأسلوب الصحافي من خلال المقالات الصحافية (ص 113/ 114) إضافة إلى أسلوب الشعر الغنائي الشعبي.

والأهم من ذلك كله أن الرواية تقوم على قصة واضحة المعالم. إنها قصة "فاطمة" الشخصية المحورية في الرواية وقطب الرحى.

فاطمة فتاة حديثة التخرج من الجامعة تتزوج من رجل يعمل في السلك الديبلوماسي العراقي، يمثل بلده في الولايات المتحدة الأمريكية. أي أنها بعد التخرج ستغترب وسيطول اغترابها. لأن زوجها سيقال من منصبه بقرار دون سبب واضح. ولأن الدسائس والمكائد تستشري في ظل الحكم الطوليطاري، الحكم الواحد الذي لا يؤمن إلا بالمنطق التعصفي : معنا أو ضدنا. وفي ظل هذه الثنائية الشرسة تنمو الخديعة والوشاية والدسائس والكيد للآخرين. وخوفا من العقاب بدون ذنب سيختار الزوج الإقامة بلندن، ثم الاستسلام لليأس الذي سيقوده إلى الموت كمدا. وتبقى الزوجة (فاطمة) وحيدة مع ابنها (جعفر) دون مورد للرزق سوى بيت تملكه بإسبانيا.

إلى هذا المستوى من السرد تصف فاطمة شعور العربي بالاغتراب وصعوبة التأقلم مع ظروف العيش في بلد آخر يختلف من حيث الطباع والثقافة والعلاقات... وتغير

الأخلاق والقيم. وطبيعي أن تفكر الذات المغتربة في العودة إلى جذورها، والشعور بالدفء الاجتماعي والأسري بين الأهل والصحاب، والشعور بالتماسك الداخلي والاطمئنان النفسي داخل مجال ثقافي وعادات وتقاليد أليفة تشكلت فيها الذات والوعي معا فترة الطفولة والشباب. يقول النص: "ما الذي تفعله امرأة وحيدة يتوفى زوجها في الغربة تاركها مع ولد صغير ؟ لا أهل، لا أحباب، لا صديق ناصح. لا خبرة بالحياة العملية. تحزم أمرها مقررة العودة إلى وطنها بكل استعداد وطواعية. العراق، كما تسمع، بعد كل هذه السنوات مختلف عما كان عليه قبل مفارقته. توقعت ذلك، الأمر طبيعي بحسبانها. سافرت إليه بأسرع الطرق وأسهلها. اختارت وجهته بكل قبول وحميمية ..." (ص 73).

هنا أيضا تُبْرزُ فاطمة العيوب الكثيرة التي تسود المجتمع العراقي من خلال المقارنة بين ما كانت عليه العلاقات والقيم والطباع والمعاملات قبل الرحيل إلى ديار الغربة، ومن خلال قضية محورية ملموسة، وهي تسجل ابنها (جعفر) بالمدارس العراقية لمواصلة دراسته التي بدأها بلندن. وقفت الكاتبة من خلال الشخصية الروائية فاطمة على صعوبات مفتعلة ناجمة عن تردي القيم الاجتماعية، وغياب الحق واستبداد الأفراد بالسلطة مستمدين القاعدة من استبداد الحاكم الواحد. وسيادة منطق الوشاية والدسائس، ومنطق معي أو ضدي. وتقدم فاطمة نموذجا على هذه العلاقات الاجتماعية الفاسدة شخصية قصصية ترفض أو تتلكأ في القيام بواجبها المهني

والوطني ضاربة عرض الحائط كل الأعراف والقوانين الحقوقية لكنها استبدلتها بمنطق العلاقات الشخصية والمزاجية والصداقة وتبادل الخدمات والمصالح. إن الكاتبة تنتقد من خلال شخصية فاطمة سوء التدبير والتسيير وفساد الضمائر وانتشار منطق المصلحة الشخصية والارتشاء والخداع وكأن الحكم الطوليطاري يشجع صراع الفئات فيما بينها، متلهية عن أمورها الحقيقية والمصيرية بالخلافات الهامشية.

إن القصة في رواية "شوفوني..شوفوني" ليست للإمتاع والمؤانسة في الليالي الباردة البائسة، إنها قصة مهمومة بوطنها وتبحث له عن حل أفضل يرقى به إلى مستوى أفضل بين الشعوب،وفي ركب التقدم والديمقراطية حيث يسود الحق والواجب على الإشاعة والدسيسة والارتشاء. تقول (هدى): "أنا محامية، ليس هذا فحسب وإنما أنا نائبة رئيس نقابة المحامين العراقية. نظرت لها فاطمة نظرة من يفحص ويتساءل، مدندشة بالألماس، شوفوني، شوفوني. طيب، طيب، أنا بعثية حزبية، نعم. ما ضر ذلك ؟ كلهم بعثيون، أساسا لن يفوز أحد بالانتخابات ما لم يكن حزبيا. يا للأسف، ولما تتأسفين ؟ أقول هل من الضروري أن تصبحي نائبة لرئيس النقابة ؟ آه من شغبك يا فاطمة، يرحم والديك، اسكتي، الله يخليك، أتريدين أن أبقى والناس ترتقي وتعلو. لا يا فاطمة انصفي، كوني بربك عادلة. استمرت "هدى" تمطرها بالعتاب وتدافع عن نفسها : "لم أفعل ما فعله الآخرون، الشعراء العرب بالمربد، الصحفيون والفنانون

والمهنيون والسياسيون يتقاطرون على بغداد ضيوفا بالجملة. المدح بالقصائد لصدام، الوشاية للإيقاع بالآخرين في دائرة الأمن والاستخبارات، على بختك لم أفعل أنا شيئا بالمقارنة، ما عدا غض الطرف هنا والتسامح هناك، بذمتك أ هذه جريرة أم ذنب ؟ " (ص 65/ 66).

إنها رواية ملتزمة، منتقدة، مساهمة في الكشف عن العيوب لعلاجها، غيورة على أهلها وبلدها. ومن يخفى عليه من المحيط إلى الخليج تاريخ العراق وعراقته ودوره في إثراء الثقافة والفكر العربي منذ القديم. إنها لا تهدم إلا المتآكل من القيم والشاذ من السلوك.

وتنتقد فاطمة سوء حال المرأة العراقية وتراجع مكانتها وتخليها عن مكتسباتها الحقوقية عامة والشخصية باستحضارها لصاحباتها. يقول النص : "يأتي المساء فتجتمع مع صويحباتها، أحيانا. ومعظمهن بشهادات عالية الآن، تلك الطبيبة، الصحفية، المدرسة، ناسيات طموحاتهن ومبادئهن وأحلامهن، منصاعات يفكرن بحدود اليوم الواحد فقط. لا يشغل بالهن الآن سوى أمر تدبير معيشتهن مع أهلن وأطفالهن، وتسرد كل واحدة منهن للأخرى ما جرى لها أثناء بحثها عن البيض ذلك النهار، عن وجود دجاج في محلة العطمية، عن اكتشاف مخزن لبيع الزبدة الطازجة، عن غلاء الكرفس. أ هذا عراقها ؟ " أ لا يوجد حديث آخر للناس فيه. ألا يرون الأمر مخجلا في استمرار الكلام حول المعدة؟ ما هذا الذل؟ وحينما أخبرتهن، ببساطة، في يوم من الأيام أنها

دخلت للغداء في المطعم الفلاني، شهقن ودهشن لجرأتها: "هذا للرجال فقط! احذري المرة القادمة" اشتكت مستغربة: "ولماذا لا آكل فيه وقد سبق أن فعلت هذا بالماضي" أجابت الصديقات بصوت واحد: "هذا بالقديم، أما الآن، فنحن في تراجع. المرأة تمسك أنفاسها، إنها محاصرة أكثر من السابق، ولا يحق لها ارتياد المحلات العامة، خصوصا بمفردها" اقتربت الرؤوس للتشاور ثم ابتعدن، كل واحدة تبدي استياءها ومعظمهن متفقات في إظهار تفسيراتهن للأمر الواحد. كانت "خالدة التارك" صديقتها المتخصصة بعلم النفس، أكثر الجميع قدرة في تشخيص الظلم وأقدرهن على تحليله. كانت تتكلم بصوت خفيض، خائفة من أن تسمع في الشارع : "الرجل المهزوم في الخارج يمارس سلطته في داخل بيته، على بناته وزوجته ونساء عائلته. ويستبد بهن مثلما تستبد السلطة به. يظلمهن بقدر ما ظلم بحجة الدين والتقاليد. حصل هذا في فترة الحكم العثماني ويحصل الآن أيضا. سيأتي يوم تمنع فيه بناتنا من الذهاب للمدارس كجداتنا المسكينات في الماضي إذا استمرت الأمور على وضعها الحالي" (ص 77/ 78).

إن الشخصية القصصية تحلل نفسانيا ما يعتمل في باطن الكائن المقموع، ويتحكم في سلوكه العفوي لا إراديا. والحق أن هذا الرأي قال به قاسم أمين في كتابه الشهير. ولعل الكاتبة مدركة لذلك، ولهذا أشارت إلى الحكم العثماني. أي فترة قاسم أمين وكل رواد الحركة التنويرية العربية بمختلف مراجعها الدينية والاجتماعية والفكرية ...

ولأن الأوضاع والعلاقات قد تغيرت في العراق، والحريات ضاقت وسادت القيم العصبية وتلاشى التسامح بين الأعراق والديانات السماوية قررت فاطمة العودة مع ابنها إلى لندن للاستقرار حتى تنقشع الغيوم ويصبح المجال أكثر حرية وحفاظا على كرامة الإنسان. إن القضية عموما لا تخص بلدا عربيا تنتمي إليه الكاتبة والشخصية القصصية بقدر ما هي قضية إنسانية، ومطلب إنساني ينادي به الكتاب والمفكرون العرب منذ أزمنة ليست بالقليلة والقريبة. فالكاتب العربي استشعر منذ فترات أن التقدم لا يمكن أن يكون مجرد أفكار وقصائد وشعارات تردد في الندوات والملتقيات وتكتب على الصفحات الأولى للمجلات والجرائد بل التقدم سلوك عملي، وتربية ينشأ عليها الصغير قبل الكبير. والتقدم يبدأ بالتسامح والتعايش بين الفئات الاجتماعية والأعراق المختلفة والأديان السماوية لأن المجتمع العربي خليط من كل ذلك. وأن التقدم يقوم على إشاعة فكر الاختلاف، والحق في الاختلاف في الرأي دون المساس بحريات الآخرين أفرادا وجماعات ومؤسسات. وأن التقدم لا ينشأ من استيراد الأدوات والوصفات الجاهزة والمناهج والمبتكرات بل في تكوين النشء على هذه القيم السامية للحرية،والاختلاف والتسامح والتعايش ونبذ كل فكر واحدي ، وكل سياسة كليانية لا تؤمن إلا بذاتها وبجماعتها فتمارس " الديمقراطية " بين أفرادها الموالين الخانعين، و " الديكتاتورية " على الآخر الذي لا ينتمي إليها. ومن هنا كان خوف فاطمة (في الرواية) كبيرا على ابنها في المدرسة العراقية، حيث فرض عليه زملاؤه

الانضمام إلى الحزب لأن لا أحد يمكنه أن يختار غير ذلك ما دام لا يوجد آخر، ولا حق له في الاختيار أو الحياد.

مرة أخرى تطرح قضية الشرق العربي والغرب الحديث المتمدن. لقد تم استهلاك هذه القضية وكان الغرب دائما نموذجا ومثالا يحتذى، والشرق العربي رمزا للتخلف والقمع والاستبداد. ومن صور ذلك عبد الرحمن منيف جيدا في رواياته خاصة "شرق المتوسط" و"شرق المتوسط.. هنا الآن". وبالعودة إلى هذه القضية في رواية سميرة المانع "شوفوني..شوفوني" نكون أمام استرجاع فكرة الاغتراب الطوعي والقسري. وإذا اختارت فاطمة الاستقرار بإنجلترا فإن اختيارها ذاك وإن بدا ظاهريا طوعيا إلا أنه في الحقيقة قسري. فالبلاد التي لا تستطيع المرأة فيها أن تجلس في مقهى، أو أن تسير في الشارع دون أن ينعتها الرجل بالعهر مثلا والبلاد التي لا يمكن للطفل فيها أن يختار أفكاره وأن يجربها ويقتنع بها وأن يكون ذاته وأن يكون خارج السرب لا يمكن أن يستقر فيها الإنسان خاصة إذا كان مؤمنا بالحرية وبالحق في الحياة، وبالكرامة الإنسانية، وبوحدة المصير، وبالتقدم والخلق والابتكار ولعب الأدوار الطلائعية في الفكر والإبداع والحياة العامة. وفاطمة من هذا النوع من الشخصيات، تعمل في مكتب "اللاجئين" العرب بلندن. زوجها الثاني فنان تشكيلي وكاتب صحافي وابنها طالب طبيب. تحب الحياة الهادئة والسفر وتقرأ الصحف وتنوي تأليف كتاب توثق فيه تجربة بلدها في نهاية القرن الماضي، وما يعانيه أهلها من إهدار

للكرامة، ومن إجبار على الحياة البائسة، وما تتكبده الأمهات من فقدان أبنائهن وأزواجهن في حروب زائفة ونزوات طائشة. إن سميرة المانع في روايتها لا تزيد عن كتابة الكتاب الذي كانت تنوي كتابته. فالرواية تحقيق لنوايا فاطمة/ الشخصية القصصية. وكأن سميرة المانع في روايتها تجمع بين الكتاب كتحقق ونية الكتاب. أي الكتاب بالفعل والكتاب بالقوة كما فكرت فيه الشخصية القصصية المحورية. إنه نوع من الكتابة التي يسميها (موريس بلانشو) La mise en abîme الكتابة داخل الكتابة. يقول النص: "أخرجت فاطمة الصحف وقصاصات المجلات. تلك التي حرصت دوما على تجميعها إذا غاب "كامل" عن البيت أو حفظا ليوم كريهة، وتعني به اليوم الذي تحتاجها فيه لتؤلف كتابا هي نفسها حول اللاجئين عموما والعراقيين على الخصوص، باعتبارها مهتمة بشؤونهم حيث أصبحت تود من كل قلبها لو تمكنت في يوم من كتابة كتاب يعالج قضاياهم ومشاكلهم. تشرح فيه ظروف البلاد التي هاجروا منها. المرأة العربية والمسلمة وكيف عوملت هذه الأيام. كيف سجنوا وقتلوا وهجروا أولادها بحرب لا جدوى منها، ولماذا تفرق شملهم وشردوا في طول الكرة الأرضية وعرضها. تريد أن تؤلف كتابا لحفيدتها التي ستلد بعيدة عن الوطن في المستقبل، تلك التي ستأتي إلى الدنيا وهي لا تعرف لغتها. جاهلة بالوضع الذي خلقت به وكيف غادرت جدتها العراق إلى غير رجعة. سيكون الكتاب دراسة لأحوال المنطقة من وجهة نظر امرأة، أتمت دراستها السابقة في موضوع الخدمة الاجتماعية بجامعة بغداد، عندما

كانت طالبة في العراق قبل آلاف من السنين على حد تعبيرها] (ص 112/ 113).

هل هناك تلخيص وتحديد لأهداف الرواية أكثر مما ورد أعلاه ؟ إن الرواية كما قالت كتابة من وجهة نظر امرأة ملتزمة بقضايا وطنها وغربة أهلها في نهاية القرن المنصرم وبداية الألفية الثالثة. والرواية بهذا التوصيف الدقيق تندرج ضمن الرواية ذات الأطروحة، التي لها هدف ووظيفة أبعد من الوظيفة الجمالية والفنية، إنها رواية مهمومة بسؤال المصير والكينونة والوجود الفردي والجماعي. وما يشفع للرواية جماليا القصة المركزية لشخصية فاطمة، وهي تحكي همومها ومشاغلها وسيرتها. وكذلك تعدد مستويات اللغة. والأفكار التي تم بثها بحرارة وبغيرة ودماء نابضة.

إن رواية سميرة المانع رواية تضاف إلى الكتابات النسائية الجادة التي تضيء مسالك الحياة العربية وتبتعد قليلا عن القضايا الجانبية التي تخلقها بعض الكتابات النسائية كحروب دون كيخوتية تندب زمنا مضى أو أنها تحلم بعالم المثل. ومن تلك الكتابات الجادة ما وقفنا عنده في هذا الكتاب، وتتبعنا فيه مسار الكتابة السردية عند المرأة العربية من بلاد مختلفة.

إشارة :

* سميرة المانع : شوفوني..شوفوني. رواية. دار الانتشار العربي. بيروت، لبنان. ط1. 2002م.

السرد والكثافة والزمان

تتميز الكتابة القصصية لدى الكاتبة "سمية يحيا رمضان" بموضوعاتها من حيث الغرض ومن حيث النوعية. وأعني بذلك، الغرض الإنساني عامة والنسائي خاصة. أما النوعية فالقاصة لا تكتب موضوعات ذات نمط متسلسل تحتاج إلى أحداث وإلى صراع بين الشخصيات وتفاعل وإنما موضوعاتها أفكار تتبلور وتتنامى في صورة تصاعدية أو تفكيكية؛ تصاعد وتنامي الصورة (Progression) أو تفككها وتحليلها وردها إلى الجزئيات الدقيقة التي تنبني عليها.

في قصة "البئر" تحكي القصة عن "الزمن". وهو مقولة فلسفية شديدة الخصوصية، صعبة على الإمساك. لأنها مفهوم على حالة تحول دائم مستمر، وتبدل لا ينتهي. لكن القصة استطاعت التعبير عنه بصورة مركزة من خلال تعابير قصيرة موجزة إنما دقيقة، مثلا: "كانت شابة جميلة وقتها" (ص 17)، في بداية القصة. وكذلك : "وأفزعها ما رأت. وجه عجوز حفر عليه قانون الحياة والموت طلاسم التحول. حياة جف رحيقها وذبلت" (ص 18)، في نهاية القصة.

وقد يتبادر إلى ذهن القارئ أن بداية القصة ونهايتها تضمان أشواطا من القول القصصي. أما الحقيقة فإن ما بين البداية والنهاية شحنة من الأحاسيس المكثفة المضغوطة، لا تفصح عنها إلا صفحة الماء. أي النظر إلى الحقيقة المغيبة والغائبة في آن واحد في غمرة الحياة. حقيقة أن المرأة (الفتاة الجميلة) أهدرت "زمنها" ووجودها في عمل لا طائل منه. عمل لا يغني الدواخل. لا يساعد على النماء والامتلاء. وتحقيق الذات، والكينونة الإنسانية المشروطة بحدود الزمان والمكان ؛ أي الإقامة في المكان والجسد، والمحاصرة بالولادة والموت. ولم تدرك الشخصية القصصية ذلك إلا بعد فوات الأوان "الزمن / الوقت". ولأن الزمن لا يتراجع ولا يتوقف ولا ينتظر المتأخرين والمتخلفين عن الركب، فإن عملها وجهدها باءا بالفشل. ولن يسعفها في شيء إفراغ البئر من الماء الذي طفا على الصفحة. ولن تستطيع استرجاع جمالها وفتوتها ونضارتها. ولن تسقط عنها التجاعيد التي رسمها الزمان على محياها وبدله تبديلا.

في هذا النموذج القصصي تتبلور فكرة الزمان، ليس من خلال تفاعل الشخصيات القصصية كما تتيح ذلك القصص المطولة والرواية. بل من خلال تكثيف المعنى. ومن خلال اقتصاد مركز في القول والأفعال. كما أن القاصة اختارت ما يمكن تسميته واستعارته من بلاغة الشعر بالكناية. فالحديث عن الزمان لم يأت صريحا، لم تسرد القاصة كيف قضت الشخصية القصصية عمرها تروح وتجيء بين البئر وحقول الندى. بل كنت (من الكناية) عن ذلك بالبئر التي تمتلئ مع مرور الزمان بالماء. وكأن الإنسان بئر بلا قرار، ماؤها غائر،

شحيح. ويتراكم منسوب ماء البئر مع توالي الأيام. فالماء يقابله العمر لدى الإنسان. فكل واحد منا يحمل بئرا في داخله. يتقدم به العمر ويجد نفسه قد امتلأ وأصبح مع الوقت مهيئا للقطف، أو الحصاد. والخوف من الموت هو الذي جعل الشخصية القصصية في النهاية تحاول دون جدوى إفراغ البئر، والعودة إلى بداية الانطلاق، حينما كانت فتاة جميلة يحبها الجميع. لكن هيهات أن يتوقف الزمان، أو أن يعود إلى الخلف. وهيهات أن تعود العجائز إلى نضارة العمر وصفاء الجبين من رسوم الزمان وخطواته

لا تقف الكتابة القصصية لدى "سمية رمضان" عند هذا الحد، بل نحن من يقف عند قصة واحدة للتركيز في التحليل ولإبراز قيمة الكثافة في الكتابة القصصية المعاصرة، وفي السرد النسائي الحديث، السرد الحكيم الذي لا يقول الكثير ولكن يخفي الكثير مكتفيا من القول بالتلميح دون التصريح. وقد أكسبت الكثافة اللغوية القاصة واقتصادها في الألفاظ نوعا من التفرد والتميز. فهي قصص قصيرة بكل معنى المصطلح والكلمة. تهتم بالأفكار، بل تركز على فكرة واحدة وتشتغل عليها من خلال مستويات بلاغية خاصة بالمجاز الذي هو غير الحقيقة العينية، والكناية التي هي الشيء في غير موضعه وسياقه الأول، والمعدول عن حقيقته. وهذا يجعل الكتابة تميل إلى الحكاية والحدوثة...

إشارة:

* سمية رمضان. خشب ونحاس. قصص. دار شرقيات. ط1. 1995م.

سرد سيرة الشخصية القصصية

1) تحتل الكتابة السردية في الدرس النقدي حيزا هاما، لأنها حقل خصبٌ ومجال قابل للاجتهاد والإبداع. ففي الوقت الذي تكرس فيه العمل على المحتوى واجتهد الرواد الأوائل في استقصاء الحقائق الاجتماعية للفئات المتصارعة داخل المجتمع، ورصد التحولات الاجتماعية من خلال بعض الأسر النموذجية، انبرى عدد من الكتاب الجدد إلى الاشتغال على الصيغ الروائية. جاء ذلك متزامنا مع الاجتهادات النقدية في الغرب. مع المدرسة الشكلانية في روسيا، والمدرسة البنيوية في مختلف اتجاهاتها وأبعادها اللسانية والسيميائية.

2) لم يكن العرب في معزل عن التيارات الجديدة خاصة إذا علمنا أن حركة التجديد في الغرب بدأت مع الستينيات من القرن المنصرم. وهي الفترة التي شهدت استقلال العديد من الأقطار العربية التي كانت ترزح تحت النير الاستعماري. وهي الفترة التي شهدت تعدد وتخرج أفواج المتعلمين في تلك البلدان التي لعبت دورين متناقضين في حياة العرب:

الدور الأول الذي يشينها وهو الاستعمار واستغلال الخيرات البشرية والباطنية للبلاد العربية. والدور الثاني الذي يشرفها فهو إفساح المجال للدراسة أمام بعثات علمية وطلابية لتنهل من حياض العلم والمعرفة والاحتكاك المباشر والقوي والفاعل مع الطبقات والفئات السياسية والفكرية لتلك المرحلة من التاريخ.

3) ولعل محلة الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي كانت الرحم التي تخلقت فيها الرواية العربية. ولم تتمخض عن خصوصية محلية وإقليمية إلا في العقد الموالي، أي في السبعينيات. إلا أن صوت الرواية ظل خافتا إلى جانب الشعر العربي إبان فوران التجديد والتحرر. ومع ذلك كتبت روايات مهمة ذات أبعاد اجتماعية وقومية وسياسية. وكلها اهتمت بالمضامين لأن المرحلة والوعي لم يكونا بعد قد استوعبا التغييرات. بل لم يكونا بعد قد تهيئا لاقتحام أهوال التجريب. ولم يبرأ الوعي العربي من الآثار التي خلفها الاستعمار. خاصة أن البلاد العربية لم تحقق استقلالها كليا. فبقيت القضية الفلسطينية عالقة، وإلى اليوم.

4) لم تقبل فئة واسعة من المثقفين العرب بفكرة التجريب وتحطيم القواعد الأدبية. وكأن فكرة تحطيم الحدود الأجناسية سيقود إلى تحطيم الأفكار الكبرى. وكان من الصعب على المبدع الاشتغال على الصيغة الروائية والتضحية بالمحتوى وبالقضايا. ولم تتجرد الأفكار من كل ذلك إلا مع نهاية السبعينيات في أغلب البلدان العربية خاصة أن طموحات

كبيرة قد سقطت في هوة الخيبة والغيبوبة. وتغلغل إلى الذات شعور بالإحباط.

لقد توالت الهزات وبدأ المحتوى يعرف بدوره ردود أفعال عنيفة. ولم تعد القضايا الكبرى محط اهتمام. وكأن المبدع والمثقف قد آمنا بأن القضايا الكبرى لا تتحقق إلا من خلال خوض الصراع على واجهات متعددة. وبرؤى مختلفة. فظهرت موضوعات اجتماعية من صميم كل مجتمع وقطر. ومن أهم القضايا التي أسالتْ الكثير من المداد: **قضية المرأة العربية**.

إن قضية المرأة العربية في المجتمعات الحديثة كانت مرآة صادقة تعكس حقيقة الفعل ورد الفعل في آن واحد. فالمثقف الذي يحاول تحرير البلاد من الاستعمار لم يكن قادرا على تحرير نفسه من فكرة استغلال المرأة. والرجل الذي خاض حربا ضروسا من أجل مبادئ وقيم فكرية وسياسية واجتماعية نظريا لم يكن مهيئا بعد لتجريب ذلك على نفسه. فظهر نوع من الانشطار في الذات المبدعة. لكن المرأة الكاتبة، ومنذ فجر القرن المنصرم، وضعت أول خطوة في مسار التحرر. أي مسار تعرية القضية الجوهرية التي تشغل بالها. طبعا لم يكن المسار متجانسا، ولم تكن الأهداف موحدة وواضحة. لكن الذي يهم في هذه الدراسة تناول المرأة قضية بني جنسها من النساء بالوعي المتوازن الذي لا يدين أحدا بل يحاول أن يفهم الظاهرة، وأن يقف عند الأسباب الجوهرية الاجتماعية والتربوية والفكرية والسياسية والتاريخية

والعقدية التي تجعل من المرأة قضية صالحة للكتابة، وقضية صالحة للنضال من أجل الحقيقة والحق، وقضية صالحة للشروع في التعرف على الذات، وبالتالي السمو بالمجتمع إلى الأفضل.

5) "الفراش الأبيض" المؤلف المطول الأول للكاتبة "فوزية سلامة". صدر في العام 1999م. مؤلف يطرح عددا من القضايا، يتعلق بعضها بالموضوع الذي اخترنا الكتابة عنه في هذه الدراسة، أي موضوع المرأة العربية من زاوية البحث في الأسباب الاجتماعية والتربوية التي تجعل من المرأة كائنا غير مندمج ولا سعيد. وبالتالي غير مساهم في تطوير المجتمع تطويرا سويا. وبعضها الآخر يتعلق بصيغة الكتابة.

5-1) في العنوان:

القضية الأولى التي سنبدأ بها قضية العنوان. إن العنوان المختار للمؤلف يحتمل قراءتين مختلفتين. القراءة الأولى مستوحاة من التمويه الذي تقترحه صورة الغلاف، تمويه موجه إلى عينة من القراء، من قبل الناشر ومدعومٌ بتصور قيمي أخلاقي غالبا. تتضمن الصورة زهرة صفراء مدلاة متفتحة. وأسفلها زهرة صفراء أخرى في إطار تقف عليها "فَراشة" تمتص رحيقها وتؤدي وظيفتها الطبيعية: إخصاب الزهرة بنقل لقاحها إلى زهور أخرى. والتجانس اللفظي بين الفراشة [الصورة] وبين الفراش الأبيض [العنوان] يعطي الانطباع الأولي بأن الكتاب يتحدث عن امرأة تشبه الفَراشَ

الأبيض الهش الجميل ذي الإيحاءات الجنسية الذي لا حول له ولا قوة.

القراءة الثانية وهي التي أرجحها، لا تبدأ مع غلاف الكتاب. بل تأتي نهاية [القصة]، كنتيجة لمسار من التحولات والتقلبات والصراع أيضا من أجل تحقيق الذات. كنتيجة شكلت تقنية المرأة في الكتاب (سوزان). وجعلت منها قطعة من الرخام البارد العاجز عن التفاعل، والشحنة المنطفئة على "الفراش". هنا القراءة الثانية. "الفراش الأبيض" الذي لم يستطع معه [سمير] شيئا فظل جسد سوزان صامتا، وبقيت بكرا دون استجابة لأسباب متعددة، لولا تدخل أختها الطبيبة بإجراء عملية فض البكرة (ص/ 185، 184). تقول سوزان عبد المجيد : "عندما عدت إلى الغرفة كان سمير يذرف دموعا صامتة ويؤكد لأبي أنه لم يمسني بسوء ولم يدر كيف يتصرف إلى أن هداه تفكيره للحديث معهم بالهاتف لكي يتدبروا الأمر" (ص/ 181). وتدبرت أختها الأمر بأن أجرت لها عملية جراحية لفض البكرة، لكن الأمور لم تتحسن بعد العملية، يقول النص: "بعد العملية لم تتحسن الأمور كثيرا. ظل في قلبي فراغ وحنين واستفحلت المشاكل بيني وبين سمير حتى أصبح كلانا يتطلع إلى دنيا الزواج بعين الذين يمقتونها" (ص/ 187). إن الحكاية ترتبط بهذه اللحظة التي تنشدها المرأة والرجل ليتم توحدهما. ولم تفشل سوزان مع سمير الرجل الذي لم تخنه بل حدث الأمر ذاته مع أحمد الرجل الذي اعتقدت أنها أحبته وأحبها أيام الدراسة

الجامعية. ولم تشأ الكاتبة إنهاء كتابها دون اختبار هذا الموقف ورتبت لذلك لقاء حاسما باء بالفشل. وتحول فيه أحمد إلى مسخ كما بدا لها في الحلم. ليلة "الزفاف": " وفاض بؤس نفسي، فتذكرت أحمد وتصورته وقد تحول إلى كائن نصفه العلوي إنسان ونصفه السفلي حيوان. وساقاه مثل سيقان الماعز مكسوة بالفراء وفي نهايتها حافر...س (ص/ 179). لا تختلف "فوزية سلامة" في هذا الموقف عن كتابات نسائية عربية كثيرة انحرف بها الموضوع إلى معاداة الرجل واجتنابها القضايا الحقيقية في معاناتها، ومعاناة الكل، والسبيل إلى مساعدة المجتمع على التخلص من معوقاته والنهوض وتحقيق النماء والسلام والتعايش.

إن معنى العنوان المتصل بمحتوى القصة يرجح المعنى الثاني الذي يدل على حالة من العجز لدى المرأة. لكن القضية التي يطرحها الكتاب ليست العجز في ذاته بل أسبابه. ولهذه الغاية تتبعت الكاتبة مسار حياة وتحول الشخصية المحورية "سوزان عبد المجيد" منذ كانت صغيرة تنام إلى جوار والدها إلى أن هربت بعيدا، إلى الغرب طبعا.

2-5) في الصيغة الخطابية :

لقد تحدثت في التقديم عن الكتابة الواقعية وعن التجريب الذي ازداد الاهتمام به خلال السبعينيات والثمانينيات من القرن المنصرم، والهدف من ذلك كان الحديث عن الصيغة الروائية في كتاب "الفراش الأبيض".

في كتاب فوزية سلامة تطرح قضية الصيغة الخطابية وتصنف هذه القضية ضمن إشكالية كتابة السيرة الذاتية والكتابة الروائية. فأين يمكن تجنيس هذا المؤلف ؟

ينظر إلى المؤلف من زاويتين. الزاوية الأولى (الرواية)، والزاوية الثانية (السيرة الذاتية) من حيث المحتوى (القصة) فإن الصيغة تميل إلى حكاية سيرة شخصية "سوزان عبد المجيد". أما من حيث السارد فإن الصيغة تميل إلى الرواية.

لا تخلو الكتابة من إشكالية أخرى أعمق نظرا لضيق المسافة بين صوت الشخصية المحورية "سوزان" وبين صوت السارد. ومن الجمل والتعابير التي توحي بذلك الضيق في المسافة، الاستباقات الزمنية، وحالات الاسترجاع التي لا يتم فيها الفصل بين المتكلم والمتكلم عنه.

ومن المقاطع التي تبرز هذا التداخل الشديد بين الصوتين ما يلي : "لم أعرف مصير رسالة مجدي ولا مضمونها كاملا كما سطرتها يده وصاغها انفعاله وإحساسه آنذاك. وقد أكون نسيتها بعد ما جرفتني الحياة في موجات أشد وأعتى وألغت تلك الأماني المعلقة من ذهني الشارد وقلبي المكدود ولم أكن أعلم أنني سوف أقرأها يوما بعد أن فرقت بيننا التجارب والظروف ردحا من الزمن وهاجر كل منا إلى أرض جديدة ألغت من حساباته خرافة اسمها الحب" (ص/ 152).

على هذا الأسلوب يقاس القول الروائي في كتاب "الفراش الأبيض". قول يجمع بين صوتين : صوت الشخصية التي تعاني من آلام الإكراهات الاجتماعية، ومن

الظروف المحيطة بها، وسلطة التقاليد والعادات. وصوت السارد الذي لا يباعد بينه وبين الشخصية الروائية في اندماج شبه كلي ومتعاطف، يحكي عن الآخرين بعين "سوزان عبد المجيد"، ويحكي عن سوزان بصوت "سوزان".

إنها إشكالية حقيقية تطرحها الصيغة الخطابية. ولكي لا نجعل من الكتاب سيرة ذاتية (هذا يرجع إلى الكاتبة ذاتها) لأن الكتاب غير مجنس. فإننا سنجمع بين الرواية والسيرة الذاتية في هذا الاستنتاج. إن الكتاب رواية لحكاية شخصية "سوزان" ؛ أي رواية لسيرة غيرية. وقد تكون "سوزان عبد المجيد" نموذجا لكل امرأة في البلاد العربية من المحيط إلى الخليج، امرأة تعرضت لإكراهات شكلت شخصيتها ولا دخل لها فيها.

6) السرد والحكايات الصغرى :

يقوم السرد في كتاب "الفراش الأبيض" على التسلسل أساسا، لكن تتخلله لحظات من الحوار المتقطعة وفترات استرجاع للأحداث من الذاكرة، ثم استباقات زمنية قليلة.

والتسلسل الحدثي هو الصورة والصيغة الأعم.

تبدأ الحكاية من الطفولة على (فراش) الأب، يقول النص المفتتح : "كان يا مكان يا سادة يا كرام، ما يطيب الحديث إلا بذكر النبي. قولي عليه السلام يا زيزي".

أقول "عليه السلام" وأنا متكورة إلى جوار أبي فوق السرير الأصفر. ثم أسمع الحكاية وأطلق لخيالي العنان" (ص/ 7).

وتنتهي الحكاية على متن الطائرة المتجهة نحو انجلترا هربا من جحيم الشرق. وقد وضعت الكاتبة محطات أساسية لمسار تحول الشخصية. تتنامى تدريجيا كالتالي:

- مرحلة الطفولة التي تمتاز بلحظات من الحنان الأبوي، ومن عنف وقسوة الأم، وإذلال الإخوة الكبار.
- مرحلة الدراسة التي تميزت فيها الشخصية بتوسط الذكاء والتحصيل في آن واحد لأسباب سيرد ذكرها في حينه.
- مرحلة المراهقة والنظرات البريئة بين سوزان ومجدي، والتي سمحت للخيال بالنمو وبالتحليق في الفضاءات البعيدة والواسعة.
- مرحلة الدراسة الجامعية بداية الاختلاط بين الجنسين، وتعرف سوزان على أحمد في علاقة بريئة ونبيلة كان الهدف منها الزواج وتكوين أسرة لولا موت أب أحمد وتحمله المسؤولية وفشله في إتمام سنة تخرجه الجامعي.
- مرحلة ذروة المعاناة، عندما تم إرغام سوزان على الزواج من سمير.
- مرحلة النضج والمواجهة ثم الهروب خارج البلاد لمتابعة الدراسة العليا بانجلترا.

هذه المحطات الكبرى تشكل الوحدات المتوالية والأساس، لكن المحطات والوحدات المتوالية الصغرى فكثيرة وهي تتخلل الكتاب. وهذه الوحدات الصغرى أو ما يمكن اعتباره الحكايات الصغرى المرافقة للحكاية الأساس، حكاية سوزان

عبد المجيد هي ما يجعل من العمل رواية. لأن الرواية لا تقوم على التسلسل الزماني، ولا على الشخصية الوحيدة بل الرواية تختلف عن السيرة الذاتية والسيرة الغيرية في كونها متعددة الشخصيات والفضاءات ومتعددة المتواليات الحكائية أيضا.

ومن الحكايات الصغرى ذات المغزى نجد مثلا حكاية الأخت سامية الطبيبة، التي تمثل الامتداد الطبيعي للمرأة العربية في الامتثال والطاعة. فالمرأة المتعلمة لا تنفعها شهادتها إذا هي لم تسع إلى تقويض الثوابت، فسوزان أختها الصغرى ترى فيها صورة الأم، وكذلك يراها الأب نموذجا تقليديا لم ينفعه أي تعليم.

تقول عنها سوزان : "تحولت من فتاة يافعة تلعب البادمنتون وتراسل الشبان إلى امرأة خاضعة لهذا الرجل ذي الشارب المقصوص بعناية والشعر المجعد... " (ص/ 97). ويضيف النص : "كيف تحولت العروسة إلى جاموسة منفوخة البطن متورمة الساقين ؟ " (ص/ 98). لا تخفى نفحة الاستهزاء من الزواج والحياة الزوجية في كلام الشخصية الروائية "سوزان عبد المجيد".

أما الأب فيقول مندهشا عن سامية : "ما الذي جرى يا دكتورة ؟ من يراك حاملة طفلك على ركبتيك يظن أنك امرأة لم تحظ من التعليم حتى بمبادئ القراءة والكتابة أي نوع من الطبيبات أنت ؟ " (ص/ 120).

تندرج حكاية سامية ضمن البروديا، الحكايات الساخرة والمتهكمة. لكنها أيضا حكاية مركزية تضيء جوانب مهمة من حكاية سوزان. فالأختان تختلفان في التكوين والتربية رغم كونهما معا من صلب واحد، وترعرعتا في كنف واحد. إن الشخصية القصصية كالشخصية الحقيقية، لها ميول ونزوع مختلفة وخاصة. تنشأ هذه الميول وتلك النزوع في اللحظات الحميمة لا في اللحظات الجماعية المشتركة. فالإنسان يأخذ من اللحظات الجماعية الأعراف والتقاليد والأحكام المنظمة للجموع، لكنه في اللحظات التي يختلي فيها إلى نفسه يقرأ ويتأمل ويستمع إلى هواجسه الباطنية يكون في فترة بناء الذات. ومن ثمة تختلف الشخصيات، وتختلف الطباع. وفي العزلة تصفو النفس، وفي لحظات التفكير والتأمل تتحقق الكينونة. أما في اللحظات التي تختلط فيها الذوات داخل الأماكن العمومية والاجتماعية فإن الأعراف هي التي تتقوى وتترسخ.

7) التكوين الذاتي:

إن الخلوة والعزلة تعلمان الذات حب الذات وتنبهانها إلى خصوصياتها التي تجعل منها متفردة، مغايرة. لكن لا تقل التجارب المؤلمة خبرة عن الخلوات والعزلة المفرطة. والشخصية القصصية "سوزان عبد المجيد" لم تتفرد وتختلف عن سامية لأنها كانت تخلو إلى ذاتها فقط، بل لأنها مرت من تجارب قاسية ومؤلمة، ليس من النباهة إعادة سردها لكن يمكن استخلاصها ضمن نقاط منفصلة كالتالي:

- مشهد نظمي وهو يعتدي جنسيا على زكية الخادمة. إضافة إلى عجز سوزان عن الدفاع عن المرأة المظلومة. يقول النص: "ولذلك ظلت زكية مظلومة ونظمي ظالما وأنا الشريكة التي لم تسلم" (ص/ 26).

- اعتداء نظمي على أخته سوزان سيظل جرحا غائرا لن يندمل. وسيظل مصدر امتعاض وألم في نفس الشخصية القصصية. يقول النص : "واتجهت نحو مصدر الصوت. كان الباب مواربا، ووجه نظمي يطل من فجة، قال: "هاتي لي صابونة حمام بسرعة". توجهت إلى الدولاب [...] قال تعالي متخافيش [...] ما حدث بعد ذلك أشبه بلذغة العقرب التي تترك وراءها سما يقتل". (ص/ 50).

- واقعة الختان والإحساس بالذنب. يقول النص: " ... وبعدها حملقت في سقف الغرفة طويلا، وعاودني إحساس قديم بأن الله عاقبني على شيء يتعلق بما حدث في شرفة الشاليه ودمعت وقلت يا رب سامحني". (ص/ 42).

- واقعة الأستاذ أمين سليمان مدرس الرياضيات الخصوصي، صديق الأب الذي حاول الاعتداء على سوزان. يقول النص: "حرص الأستاذ أمين على أن يجلسني بجواره على أريكة الصالون أثناء الدرس لكي يراقب تعاملي مع الجداول وكنت إذا اقتربت زكمت أنفي رائحة عرقه واقشعر بدني من سخونة النفس

بالقرب من أذني وكان من الممكن أن أحتمل وأواصل لو لم تفاجئني يده يوما أسفل الطاولة باحثة عن فخذي أسفل الثوب الصيفي... " . (ص/ 75).

- رفض الأسرة طلب أحمد خطبة سوزان وإرغامها على الزواج من سمير.
- على فراش سمير ليلة الزفاف. يقول النص: "وجلست على الفراش وبدون تدبير أطلقت عقيرتي بالصياح مشقغيد بأبي: يا بابا، الحقني يا بابا، أخواتي الحقوني" . (ص/ 178).
- العملية الجراحية في بيت سامية. يقول النص: "حتى يومنا هذا لا زلت أكره ذكرى ذلك اليوم وتلك الغرفة وأتحاشى زيارة أختي في البيت الذي دخلته ذات يوم عذراء معذبة، وخرجت منه امرأة جريحة فضوا بكارتها بمشرط جراحي" . (ص/ 185).

هذه المحطات الأساسية كانت دوافع وأسباب في آلام الشخصية القصصية. طبعا ليست الأحداث المباشرة هي ما يشكل الشخصية بل المعوقات النفسية أيضا، وأهمها الخوف، والشعور بالنقص أو الدونية. وفي هذه المحطات استنتاج قيم لتجربة الحياة، ودرس قيم كذلك في تجنيب الفتيات عذاب النفس، وتجنيبهن صعوبات الحياة الاجتماعية. إن الرواية هامة جدا على مستوى تحليل الأوضاع الاجتماعية والأسرية، والحياة السرية للأفراد وهم في غفلة عن الآباء.

السرد النسائي وصورة الرجل

1) إن الحديث عن الكتابة القصصية المغربية شجي، لأنها كتابة خصبةٌ ومتنوعة على مستوى البناءات الخارجية وبناء المضامين، إلاَّ أنها لاتلاقي الكثير من الاهتمام والإضاءات النقديين. ولأن القصة القصيرة بعيدةٌ في الزمان الإبداعي المغربي، وتكاد تكون مصاحبة لكل مراحل تطور الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية المغربية لفترة متقدمة عن مرحلة استقلال المغرب وتخلصه من ربق الحماية الفرنسية. ولأن القصة المغربية ذات أصول متجذرة في الثقافة العربية والمغربية، وأصولها ترقى إلى الحكايات الشعبية والمقامات ذات الحلْيَة البديعية، وترقى إلى كتابة المقالة التحليلية، ورغم ذلك لمَ تلَف القصة الاهتمام الكافي حاليا، لإضاءة جوانب هامة من مسيرتها الطويلة.

2) تطرقت كتابات جامعية كثيرة للقصة القصيرة لكن من منظورات مختلفة وخارجية وأسقطت عليها عدة مناهج بعضها متصل بالنظرة التاريخية المُطْنبَة في نواحي خارجية كحياة الكاتب وظروفه التاريخية والشروط الاجتماعية

والسياسية والفكرية المهيمنة عصر الكتابة والكاتب، إلى غير ذلك من الأمور. وبعض المناهج متصلٌ بالنظرة التوفيقية المتداخلة المشارب والرؤى؛ لذلك جاءت النتائج متضاربة ومختلفة ،،،، وقلّ دراسة المتن القصصي وفق رؤية نقدية محايثة ومجردة، تخلص للنص تستنطقه من الداخل دون اسقاطات ذاتية انطباعية أو خارجية، كالدراسات البنيوية التكوينية أو الدراسات التجزيئية التي ترى إلى العمل القصصي في جزئياته المنفصلة عن الوحدة الكلية الضابطة.

3) إن طرح هذه القضايا الآن ليست الغاية منه الإجابة على الأسباب الكامنة خلفه، ولا كذلك طرح أو افتراض منهجية نقدية لدراسة القصص القصيرة المغربية الدراسة الملائمة، ولكن هي امكانية لفتح النقاش الجاد حول هذا الجنس الأدبي المهمش والمهمل، رغم خصوبته وتعدد أشكاله التعبيرية وغزارة مضامينه وتعدد أجياله وتعايشها ووفرة المجاميع القصصية التي تقذف بها المطابع والملاحق والمجلات ليس في المغرب وحده بل في جل أنحاء البلاد العربية.

4) نقدم الآن مجموعة قصصية للقاصة المغربية **ربيعة ريحان** بعنوان **مشارف التيه**. تنتمي ربيعة ريحان للتجربة القصصية المغربية الجديدة، وقد أصدرت مجموعتها الأولى تحت عنوان **ظلال وخلجان**، التي لاقت اهتماما نقديا مغربيا، ومجموعتها الثانية **مشارف التيه** تأتي لتؤكد صورة الكاتبة عن القصة ولترسخ اختيارها ومسارها الإبداعي[1].

1.4) تتكون المجموعة من أحد عشر نصا قصصيا يتَّسمُ كل نص بالملمح الرومانسي المغرق في العتمة الداخلية؛ أيَ اتجاه الكتابة لدى القاصة نحو الداخل سواء أكان استرجاعا لذكريات نسطالجية حميمة أو كان اسباغا وتلوين الأحداث/ الأفعال الكلامية بلون الذات المتأسية الملتاعة. وتتجلى العتمة أيضا من خلال الحديث عن الأحزان والآلام الملمَّة بالشخصية القصصية المتحدِّثَة أم المتحدَّث عنها. وأغلب قصصَ ربيعة ريحان تنشأ في لَحظة مُمَغْنَطَةٍ، في لحظة التأرجح بين المساء وانبلاج الفجر.

2.4) أولى الملاحظات حول المجموعة تأتي كالتالي؛ وهي متصلة بقضية مركزية لدى الكاتبة، وعدد من الكاتبات المغربيات والعربيات، إنها قضية المرأة عموما. والقاصة لا تطرح القضايا صراحة لأن نمط الكتابة لديها، والقصص القصيرة ذاتها، لا تحتمل الافصاح عن القضايا ولا تملك أكثر من التلميح والإشارة. لذلك استعانت القاصةُ بامكانية هامة وهي **الوصف**. فما الأوصاف التي تعطيَها القاصة للمرأة؟ وما هي الأوصاف التي تعطيها للرجل، كطرف آخر في القضية؟ وما هي صورة المرأة في نظر الرجل؟ وما هي صورة الرجل في نظر المرأة؟

من خلال هذه الأسئلة وبالإجابة عنها يمكننا أن نستشف موقف القاصة من الرجل ومدى دوره في قضية المرأة؛ أي مدى فاعليته في تأزيم موقف المرأة وإخضاعها لرغباته ونزواته. ونستشف أيضا وعي المرأة وموقفها من الرجل.

3.4) في **مشارف التيه** (المجموعة) تبدو المرأة ضحية لسوء فهم الرجل، وضحية لضيق خلقه وانفعالاته. والمرأة عنوان للتحمل والعشق الفياض الذي يصطدم بالخيبة والخيانة والغياب. والمرأة تعاني في هذه المجموعة من اهتزازات الرجل. لا تتحدث المجموعة إلا عن علاقات عابرة كلها تنتهي بالغياب والفراق، فهي إذا علاقات تعاشق أو علاقات عشق بعيدة عن العلاقات المؤسساتية، ولا بد لهذه العلاقات أن تنتهي بالسهولة التي تبدأ بها، لأن الشروط التي تضمن استمرارها واهية ووهمية. ولذلك تنتهي بالاصطدام وبالغياب.

4.4) في **شرف البشارة** تعطي المرأة للرجل أوصافا سلبية تزج به في حلقة وحالة من العُصَاب، فهو قلق، متوتر، شديد الغيرة، كدرُ النفْس والخاطرِ، متوسوَس، شكَّاكٌ، أناني ونزقٌ. وتكاد الأوصاف ذاتها تعُمُّ الرجال في القصص المتبقية مع إضافات أخرى كالخيانة في قصة **نزيف الولع**، يقول النص: "انزعاج الأم قادها مرات، في شجو داخلي إلى ترجيع الحكاية، والإعلان بشكل أكثر وضوحا، أن ذلك لم يكن حال المرأة أبدا [العصاب]، وتتذكر بعين خاضعة، ابتهاجها وتوهجها، وداعتها ولباقتها، قبل أن يختفي كل ذلك، وراء قناع الغربة ...ذهب ولم يعد، مثلما جاءها ذات يوم بعيد ولم يعد، ذلك الذي أغواها خلسة وغاب... " ص(64). إن المرأة في هذه القصة ضحية سلامة الطوية واستسلامها لعواطفها الجياشة وثقتها المفرطة حين تحب. وذلك كله يعكس الصورة

السلبية للرجل لأنه قاس وجحود أو بلا مشاعر كما تقول قصة **مراجيح الألم** : "أنتَ لا مشاعر لكَ!" ص(86). وتؤكد ذلك مرة أخرى في الصفحة (91) من القصة ذاتها حيث تقول: "-أنتَ حتما لا مشاعر لك!".

5.4) قد تتعدد الأوصاف السالبة للرجل إذا ما تتبعنا قصص المجموعة، ولكننا لن نقوم بذلك الآن، بل سنقف عند الأوصاف الإيجابية التي تضفيها على المرأة. وننطلق من النص القصصي الأول مرة أخرى **شرف البشارة**. في هذه القصة تُضْفي القاصةُ على المرأة صفات كالتَّحَمُّل والسهوم والتأمل والَصمت وضبط النفس، والمرأة في هذه القَصة كاتبةٌ تعلنُ ذلك في نهاية القصة التي تذكرنا بتقنية كتابية تستهوي العديد من القصاصين، والتي يمكن أن نطلق عليها **كتابةُ التنبُّؤِ بالقصة**. وقد وظفها القاص أحمد بوزفور في قصة **اللوح المحفوظ** في مجموعته الأولى **النظر في الوجه العزيز**. والمرأة ضحية خداع الرجل لذلك وصفته بأنه غاو ومغو للمرأة الطيبة الدَّلول. والمرأة في المجموعة مُلْثَاثةٌ وعصَابيَّةٌ مَستسلمة لهلوساتها وشجونها الخاصة، طبعا السبب في كل تلك الحالات النفسانية الرجلُ بخياناته وقساوة قلبه وشكه المريب. تقـول المرأة للرجل في قصة **وهمُ الصورة ...ووهم الخيال**: "- أنت معجونٌ من القسوة" ص(37). وتضيف مبرزةً طباعهُ السيِّئةَ في الحب: "..تسمعُ كما مرّات سابقة، برغبة لا نَقَض لها بتاتا، نزوعه للإيلام. رده القاطع المسف المكشوف، يسلم نفسه لحنقه. تتلاشى نظَرة عينيه المحبتين، ويصير كمن يزهو

بعداوته، ولا يدري كيف يتحكم في الكلام الذي يتلفظه، فتسمع أيضا أمورا عن غير الوثوق والخداع وعدم التأكد، ويرفض بمزاج حاد كل تبرير ... " ص(37).

6.4) يوضح هذا المجتزأ أوصاف الرجل وقدرات المرأة على التحمل، وبذلك تكون آلام المرأة نابعة من قسوة الرجل، حسبها. ويكون غياب المرأة وتخليها وفراقها ناتجا عن شك الرجل وريبته واندفاعه واهتزازاته النفسية وفقدانه للثقة ورغبته الأكيدة في التملك. لكن المرأة تبدو دلولا مطواعة متأنِّيَةً إلاَّ أن صبرها يصطدم بحدود اللاَّتحمل، ويقصد من ذلك رفض المرأة للتملك ومطالبتها بالحرية والثقة.

7.4) إنَّ القضية الأولى التي استجليناها من المجموعة القصصية **مشارف التيه** تقع تحت تأثير ثنائية التملك والرغبة في التحرر والانعتاق. لذلك نجد المرأة في النص القصصي الأخير من المجموعة والمعنون بـ **مراجيح الألم** تُلَوِّحُ بالفراق عندما يتأخر الرجل عنها في اللقاء ويطول غيابه، وتلوح المرأة بالفراق لأن الرجل لا يتأثر حين تفصح عن مشاعرها الدفينة. لكن العقدة الأساس والمحور في هذه القصة تكمن في الاحساس المتناقض لدى الشخصية القصصية، فاندفاعها الطبيعي والتلقائي استجابة لعواطفها يصطدم بجفاء الرجل ويشعرها بالخجل، لأن العُرْفَ يمنع عن المرأة الإفصاح عن الكوامن خاصة الحب. يقول النص: [بعد التحديق المتواصل، قلتُ كاشفة بالقلق الذي ظل يتملكني:

– أضجرني وقتي من غيرك!

" ورأيتُ أنه ينقل في المسافة، التي أخفي منها حيرتي، نظرة بعيدة، تزيد المشهد وحشة، وأنا كي أوقف استرساله، كدت أرجئ ثقل العتاب، وأجعل الكلمات تنسرب في اعتذار خجول. فقلت بوطأة التمكن:

- تملكني اليوم إحساس قاتل!

- كيف؟

- إنني من غيرك لا أساوي شيئا!

" ابتسم، بدا من عينيه الزائغتين، المنصرفتين، إدراكه التام للضيق المشتبك في صدري. أحدث اعترافي حرجا لي، للسرعة التي عصفت بي، فجعلتني أكمد من الكلام المنفلت.. رأيتُ أنني لم أتمكن من أن أخالط حكيي، بضوع الوحشة التي صاحبتني، وأني بتُّ باشتياقي القول على هذا النحو، مثيرةً للأسى والتهكم ... " ص.ص(88.87).

8.4) لا تختلف **ربيعة ريحان** في هذه القضية الشائكة عن كاتبات عربيات أخريات، لأنهن يضعن الرجل محورا أساسيا في طريق تحررهن من ربقة العرف والتقليد الإجتماعي والتاريخي والسياسي الذي تعانين منه. وتعتقد المرأة أن القوانين بتعدد مجالاتها المذكورة أعلاه صادرة عن الرجل وبالتالي فإنه الأصل ومصدر محنتهن وعليه يجب مجابهته لأنه يختزل كل معاناتهن (ولكن ضمن هذه العلاقة التي لا أراها سليمة وناجعة في حلِّ مشاكل وقضايا المرأة). وللقضية تجلياتها وأبعادها ومنها قضية عميقة في الوعي والفكر

الإنسانيين، وليس فقط العربيين؛ إنها قضية التملك. فطرفا العلاقة تتجاذبهما الرغبة في **التملك**، تملك الواحد للآخر.

ومن أبعاد القضية نمط العلاقات التي تبني عليها المجموعة نتائجها، وبالتالي تتأثر بها وتخضع لمنطقها. لذلك فالتركيز على **العلاقات العشقية** لا يمكنه أن يعطي حكما قارا ونهائيا في مسألة المرأة. وأن الحكم على الرجل بكل تلك السلبية يعلن عن موقف مسبق بعيد عن الموضوعية، ومتلون بإسقاطات ذاتية خاصة. وهذا من بين مطبات الخوض في مثل هذه العلاقات. وهو ذاته الحكم الذي أطلقته العديد من الكاتبات على المرأة حين التزمت بالعلاقات الثنائية العشقية الطارئة، وحكمت على المرأة بالخيانة والغيرة القاتلة والضعف والفتور النفسي والشعوري العاطفي ...وكأننا أمام مرآة تعكس آراء متعاكسة/ منعكسة تُتبادل فيها الأحكام الجارحة. وهنا يكمن سوء الفهم والتباس العلاقات. وصعوبة وجود حل ناجع لقضية المرأة والرجل في مجتمع مثقل بالقيم والأعراف والتقاليد وتاريخ طويل عريق مثل المجتمع المغربي وباقي المجتمعات العربية الإسلامية.

5) تنهج ربيعة ريحان طريقتين في كتابة القصة، **الأولى** تتجه نحو الذات وهو ما سنسميه **تورط الذات في الكتابة** أو ما يطلق عليه حاليا **التذويت**. والثانية تتجه نحو الخارج؛ أي الكتابة عن الآخر، خارج الذات. لذلك جاءت المجموعة موزعة إلى قسمين : القسم الأول يحتوي خمس قصص بضمير المتكلم وتتمحور حول الذات، وهي: **شرف البشارة**،

والصورة والتمثال، وآخر الطريق، وذاكرة الصدفة، ثم مراجيح الألم. أما القسم الثاني، فيحتوي على ست قصص، هي روايات عن الآخرين والراوية(الساردة) تقف خلف الصورة تراقب وترصد ما يحدث. وتشتمل القصص التالية: **وهم الصورة وهم الخيال، ومشارف التيه، ورعب المضان، وامرأة ورجل، ونزيف الولع، ثم شراك العراء الجارح**. ويكون بذلك عدد قصص المجموعة أحد عشر نصا قصصيا، موزع بالتساوي مع ميل طفيف نحو الرصد والكتابة من الخارج.

1.5) تتميز النصوص القصصية المتمحورة حول الذات بحكيها الحميم والنسطالجي، كما سبقت الإشارة إلى ذلك في قراءتنا لمجموعة الكاتبة الأولى **ظلال وخلجان**. وللحكي الحميم تجليات وتقنيات كتابية كـ **البوح والاعتراف والاسترجاع**. البوح أسلوبٌ حكائيٌّ يأتي في النصوص كقول ضمنيٍّ أو متخلل لبنية السرد العامة. وهو عبارة عن حوار داخلي ينطلق من الذات ولا يخرج عنها، ولا يبرحها. أما الاعتراف فيكون علنيا؛ أي أنه يفترض وجود شخصية قصصية ثانية تتلقى القول المضمَّنَ والمتخلل لبنية السرد، كما في النص الأخير **مراجيح الألم**. والاعتراف نادرٌ في الكتابات السردية العربية، لذلك نجد القاصة على لسان الساردة تشعر بالألم والحرج عند افصاحها عن مشاعرها للرجل الذي تحب وطال انتظارها له. تقول: "أضجرني وقتي من غيركَ! "، وتضيف: "-تملكني اليوم إحساس قاتل! "، وأخيرا تقول: "إنني من غيرك لا أساوي شيئا! ". وهذه الاعترافات تأتي

كعوارض لتكسر سير الحكي وتخرج به من السرد إلى الحوار المباشر (الخارجي). وتأتي الجمل مردوفةً بعلامة (تعجب)، رغم أن الأسلوب ليس أسلوب تعجب لغويا. وهذه العلاقة لا علاقة لها بالجملة التعجبية تركيبا لكنها تؤشر على ما يتفاعل في نفس المتكلمة؛ أي الحرج. يقول النص: "أحدث اعترافي حرجا لي" ص(87). إنه الحرج العُرْفيُّ. فالاعتراف من حق الرجل في الحب. وهو ما نعته النقادَ العرب القدماء بالخضوع والتذلل ، خضوع وتذلل المحب للمحبوبة في نظم الغزل أو النسيب أو التشبيب. أما المرأة فمن أساليبها التدلل يقول امرؤ القيس :"أفاطم مهلا بعض هذا التدلل". إن علامة التعجب تفضح هذا المخزون الثقافي والموروث العرفي الذي يتحكم في العلاقة؛ علاقة المرأة بالرجل.

2.5) إذا اعتمدنا نص **الصورة والتمثال** من ضمن المجموعة المتمحورة حول الذات، واختيارنا اعتباطي لأنه عينة نموذجية للتحليل وتدل على باقي النصوص القصصية الذاتية، فإننا نجد النص يُفْتتحُ بإهداء يميزه عن باقي النصوص في المجموعة **مشارف التيه،** يقولً النص/الإهداء : "إلى حنا مينا أستاذي" ص(14). هنا سنتجاوز هذا الإهداء رغم أهميته، وأهمية العتبات النصية في إضاءة جوانب من النص المبتدع القصصي، ورغم أثره في/على عملية التلقي.

1.2.5) يُفتتح النص القصصي بالجملة النواة والتي تؤطر الحكاية وتؤشر على الفضاء الأثير لدى القاصة **ربيعة ريحان.** تقول الإفتتاحية: "مع الليل المجلل بالترقب بكل المخاوف

نحو قلبي ... " ص(15). فما الذي يمكن استنتاجه في تحليلنا لخصوصيات الكتابة عند القاصة من هذه الجملة؟

أولاً نقف على طبيعة القص لديها والذي من خلاله صنفنا الكتابة إلى قسمين. القسم الأوَّلُ تتورَّطُ فيه الذات في الكتابة، ويؤَشَّرُ على ذلك بياء المتكلم في لفظة **قلبي**. ثانيا تورط الذات في الحكاية والحكي. تتورط الذات في الحكي بانتقالها من ساردة راصدة وناظمة للحكاية وأحداثها المتوالية إلى شخصية رئيسية تقع لها أحداث وتنقل عن نفسها الأقوال. إنَّ تورط الذات في الكتابة يقلص المسافة الفاصلة بين الشخصية القصصية والساردة أو الكاتبة الواقعية، وبالتالي يصبح مجال التخيل محاصرا بالمرجعية الواقعية في ذهن القارئ (المتلقي). وتصبح الأحداث والأقوال والأفعال الكلامية عموما، سجينة المرجع الواقعي وتتحمل من الإسقاطات أكثر لأن مجال التخيل يضيق. ومع ذلك نقول لا ينبغي أن يحيل النص إلاَّ على النص ذاته، ولا تتوالد الأفعال الكلامية إلاَّ داخل اللغة. وهذا الإشكال ولدته الكتابات السيرذاتية، وأوحت به الكتابات الشعرية في مرحلة من الزمان عندما كان هدف الكاتب/ الشاعر الإفصاح عن كوامنه لأنه لا يرى فرقا بينها وبين كوامن القارئ في أي زمان ومكان. وهذا ما يستنتج من الحركة الرومانسية الغربية والعربية، ومن الشعر العربي القديم المغرق في الذاتية حين كان الذاتي والآخر الخارجي موضوعا موحدا وواحدا.

2.2.5) تكتب **ربيعة ريحان** من منطقة خاصة، إنها لحظة العتم المتمثلة في ظلمة الليل، وحزن النفس، والإحساس

بالفقدان والضياع. وتكاد نصوص قصص ربيعة ريحان تقع في المساء نظرا لتكرار هذه اللفظة/ اللحظة الزمانية. وينعكس ذلك على الفضاء الشعري فيكون **الحنين واضحا في الاسترجاعات الملتاعة**. وللفظة الحزن مكان خاص في معنم القاصة. وهذا ما يؤكد هيمنة وتورط الذات في العمل، واندفاع الحكي باتجاه الداخل الذاتي، الشفيف والحميم. ومن ملامح حميمية الحكي في قصص ربيعة ريحان **استدعاؤها للذكريات واحتماؤها بأحداث الماضي**. كما نجد ذلك ماثلاً في نص **الصورة والتمثال** وفي نص **نزيف الولع**، أو باستسلام الشيصية للأحلام والسقوط في حياضها الآسرة كما تمثل ذلك شيصية **خديجة** الخادمة في نص **رعب المضان**، وتسقط الشيصية القصصية لدى ربيعة ريحان في **التأمل والصمت والهروب بعيدا عن رعب المواجهة** خاصة في القصص التي تتأسس حبكاتها على التوتر في العلاقات العشقية بين المرأة والرجل، ويعدّ التأمل والصمت فنوتين تمكنان الشيصية القصصية والحكاية من توسيع، ومن الهروب وامتصاص عنف الصدام. لأن العلاقات العشقية علاقات صدامية حامية.

3.2.5) إنَّ الملامح التي أشرنا إليها تحدد الفضاء الشعري الذي تنسج ضمنه ربيعة ريحان قصصها وقد نعتناه بالملمح الرومانسي، وهي: العتمة، وتورط الذات في الكتابة، واستدعاء الذكريات، والاحتماء بالماضي والانتهال من الأحلام، والحزن النفسي والقلق والتوتر والترقب، كما في

نص **مراجيح الألم**. لذلك مانزال عند استنتاجنا الأول حول المجموعة الأولى للقاصة **ظلال وخلجان** التي نعتنا فيها الحكي **بالنسطالجية**. وهذا الاستنتاج يؤكد على وحدة العمل والتخيل لدى القاصة وانسجامهما.

6/ النهج الثاني الذي تتبعه القاصة في الكتابة يتمثل في **الابتعاد عن الذات والكتابة عن العالم الخارجي دون تورط الذات في الكتابة**، وبذلك تعود المسافة الفاصلة بين الشخصية القصصية والساردة إلى التباعد. وفي هذه الكتابة توظف القاصة تقنية الوصف المسرود الذي لا يتوقف بل يَدْمجُ وصف الجزئيات ضمن المسار السردي ويصبح الوصفَ مكونا ومحفزا في آن واحد.

1.6) **تكاد تكون قصص ربيعة ريحان وصفية. تركز على الجزئيات الدقيقة والمهملة وتنتبه إلى التغييرات التي تحدث للشخصية بتغيُّرِ ظروفها وحالاتها الباطنية**. كما أن القاصة تتقصى التفاعلات الباطنية للشخصية القصصية وترصد شتات الفكر وتجاذب الذاكرة والحاضر (الواقعة) في ذهن الشخصية القصصية مركزة على التناقضات السلوكية وانفعالاتها، مصورة أيضا هشاشة الكائن، وخير مثال على هذه الحالات المتناقضة والانفعالات نشير إلى قصة **وهم الصورة ...ووهم الخيال** التي تنبني على سوء وخيبة التوقع بعد اللهفة الشديدة لملاقاة المرأة المحبوبة. والتناقض كامن في طبيعة شخصية الرجل في هذه المجموعة؛ فهو شديد الولع والتعلق بالمرأة لكنه يعاني من حالات عُصابيةٍ عنيفة لذلك

تنعته بالأوصاف التالية: منفلت وموسوس ومندفع، و"منفلت الأعصاب والصبر"، والعهدة على القاصة وشخصيتها المبتكرة والمتخيَّلة.

7) تنتمي ربيعة ريحان إلى الجيل الجديد من القاصات المغربيات؛ رجاء الطالبي، ولطيفة باقا، وزهرة زيراوي، وعائشة موقيظ، ومليكة مستظرف، وحنان الدرقاوي، وزهور كرام، وخديجة مروازي وغيرهن ممن يؤثثن الفضاء القصصي النسائي المغربي نهاية القرن الماضي وبداية القرن والألفية الثالثة. ويلاحظ على القاصة ربيعة ريحان مثابرتها واستمراريتها وإصرارها على خلق نمط من الكتابة الراسخة القوام فلا تفتعل صراعات مجانية مع الرجل رغم ما استخلصناه في هذه الدراسة من نعوت وأوصاف سالبة للرجل، لأن أغلبها متصل بالروابط العاطفية وهذا لا يجانب الحقيقة في الحياة المتقلبة والانفعالات بين شخصين اثنين لا يمثلان كل الناس وكل الشرائح في المجتمع والحياة.

وقوام تجربة القاصة ما يلي:

- الملمح الرومانسي باعتماد البواطن كالعتمة الليلية والمسائية، وحزن النفس وصمتها وتأملها واستسلامها للأحلام.

- الوصف المسرود الذي لا يهمل الجزئيات الدقيقة بل يجعلها مكوِّناً سرديا ومحفزا حكائيا.

- توريط الذات في الكتابة وردم الهوَّة الفاصلة بين الشخصية القصصية والسارد(ة)، والكاتب(ة)، الواقعي (ة).

- اعتماد الذاكرة في توسيع وإضاءة الجوانب الغامضة في الحكاية والشخصية، والتناوب على (واقع الحكاية) وماضي (الذات) أو الشخصية القصصية.

- الإشتغال على اللغة، ولعل لغة ربيعة ريحان هي مركز القوة، ليس لأنها لغة شاعرية ولكن لأنها لغة سليمة ومتينة لا تبحث عن الغريب الموحش ولا تستعمل المستهلك بل تولِّدُ ضمن صيغ صرفية نادرة الاستعمال. لذلك تبدو الألفاظ الدارجة (نشازا) في الأذن. وأرجِّحُ في قصص ربيعة ريحان الإلتزام بالفصيح، حتى أن قصصها لا تميل إلى الإطناب والتطويل ولا تعدد من الشخصيات باستثناء قصة واحدة بعنوان **مشارف التيه**. ورغم ذلك يتمُّ احتواؤها [الشخصيات] ضمن صوت الساردة (القاصة).

- تكتب القاصة انطلاقا من مرتكزين أساسيين، هما: الصورة (المشهد) والذات (الذاكرة).

إشارة :

1) ربيعة ريحان، مشارف التيه. قصص. ط1. مطبعة فضالة. المحمدية. 1996م.

سرد الحياة في تحولاتها

تعد قضية المرأة محورية في كتابات المرأة لاعتبارات منها؛ كون المرأة تكتب عن موضوع لصيق بها، ويشكل محور كينونتها. كيف تفكر وكيف تحس، ما ينتابها من شعور باليأس والإحباط أو الرضا والحبور عندما تصطدم بسلوك معين ... ما تطمح إليه من آمال وما ترغب في تحقيقه لذاتها ولبني جلدتها. وكون المرأة تكتب عن قضية تنهك وتثقل كاهل المجتمع وتضعفه وتبدد مجهوداته. كما أنها قضية مفتعلة وجانبية تمتص الكثير من جهد الإنسان في المجتمع وتخلف صراعات هامشية بين الجنسين: المرأة والرجل.

في مجموعة رشيدة الشارني تصبح قضية المرأة أو المرأة القضية ثانوية ما دام شغلها الشاغل الإنسان في حركة المجتمع وتحولاته، أو الكائن في مجرى الحياة. كائن تفرض عليه الطبيعة حينا شروطها وتختار له طريق ومجرى حياته ومصيره. أو يفرض عليه المجتمع بقوانينه وأعرافه وتقاليده التخلي عن قيمه وعن مبادئه واعتقاداته الفردية.

الحدث الختامي:

تكتب رشيد الشارني آلام الكائن العاطفية والاجتماعية والجسدية دون السقوط في حالات التشاؤم. فالحدث الختامي في قصصها يبعث على التفاؤل إذا اخترنا هنا فجيعة الجد في زوجته (محبوبة) التي سرقها قطاع الطريق نموذجا، فإننا سنجد النص ينبني على الوحدات السردية التالية:

1. الغزوة الشرسة

2. مغادرة الأرض إلى غيرها من بلاد الله

3. ترك الزوجة تحت السنديانة والتوجه إلى القرية المجاورة (الدشر)

4. العودة مع الابن (عمار) والحصان

5. اكتشاف اختفاء (محبوبة)

6. التيه والترحال

7. التئام الجرح بظهور امرأة ثانية (حدوثة)

8. تجديد العزيمة على الانتقام من الأعداء الغادرين

ينتهي النص القصصي بحدث محمل بكثير من الأمل، يقول النص: "وذات صباح خريفي وصلنا أرض العقلة،، أطللنا عليها من جبل "سيدي سلامة" كنت أرتعد حماسا ومنحولي رجال يلمع البأس من عيونهم ويبرق الخطر من سيوفهم وهم ينتظرون بيقظة وتحفز إشارة الهجوم مني" ص(99). وبذات الأمل تنتهي مأساة مهندس الكهرباء في

قصة "الله يحبني يا كريدو" "ص(34). بعد انتشاله من قذارة النفط التي كادت تغرقه وتبتلعه.

وفي قصة "صهيل الأسئلة المرة" تختم القاصة حكايتها بحدث غير متوقع، عكس القصص الأخرى التي تضمها مجموعة "صهيل الأسئلة". ففي الوقت الذي يرق قلب الزوجة (المطلقة) لطليقها، والانتباه إلى تغير سلوكه في الكل وحتى مظهره الخارجي، وتحت إلحاح ابنيها طارق وهشام بالعودة إلى أبيهما ولم الشمل، يهمس (عبد القادر) الزوج الطليق في أذن الزوجة الطليقة :"لن أستطيع الحضور يوم الأحد القادم لأخذ الولدين سيكون ذلك موعد زواجي فأرجو أن تتدبري الأمر معهما" ص(146).

هناك نوع ثان من الأحداث الختامية في قصص مجموعة "صهيل الأسئلة" ويختلف عن النوع السالف؛ الحدث الختامي المتفائل (النهاية المسعيدة). ويمكن أن نسميه للتمييز بالحدث الختامي اللامتوقع (تكسير أفق المتلقي) والمخيب للآمال.

نستمد ذلك من قصة [كلمات بلا نافذة] حيث تخيب آمال الشخصية القصصية في استرجاع ما فات وما عفا عليه الزمان، وتقف على مشهد الطبيب مع الفتاة الرعناء. وفي قصة "في متاهة الأقبية العمياء" تغوص القاصة في أقبية المستشفى لتقف على مشهد مثير للغثيان، بوصفها لقط شرس ينهش جثة جنين قذف به مع نفايات المستشفى. وفي ذلك موقف صريح من الإجهاض في قولها : "أهكذا تتمزق

الأجنة بين أنياب القطط في الزوايا القذرة المعتمة بينما يرقد أهلها بهدوء واطمئنان؟ " ص(156).

تبدو العوالم المعتمة، والسلوكات الشاذة (رحلة محسن الأندلسي) لدى الأفراد وفي المجتمع وانهيار القيم البطولية أنها تشكل الفضاء الأثير للقاصة، لكن الأحداث الختاميةتأتي لتشكل بنية مهمة في البناء العام للقصة، ولتكسر التوقعات، ولتبعث بعض الأمل والتفاؤل في نفس القارئ.

البنية القصصية:

للقاصة رشيدة الشارني تقنـية كتابية تقوم عليها جل قصص المجموعة. وتتمثل في البنيات الحكائية التالية:

- إعلان الخبر
- حث الذاكرة على الاسترجاع
- الحدث الختامي المتفائل أو المثير للغثيان

ثلاث بنيات حكائية مركزية في قصص المجموعة. تبدأ القاصة الحكي بإعلان الخبر المركزي والأساس دون تقديم أو تأطير إلا فيما ندر ، وإذا وجد يكون التأطير وصفا للمكان. في قصة "طريق دار العجائب" يبدأ الحكي كالتالي: "ما كانت تتصور للحظة وهي تراه قادما نحوها يصفر ويدندن ثم يتوقف قبالتها ليسألها بلطف [..] إلى انتشال قلادتها الذهبية واللوذ بالفرار" ص(11). وتتوالى الأحداث واصفة الصراع الشديد بين اللص الأنيق والشخصية القصصية النسائية، ولا

تغفل القاصة كما في كل قصة في المجموعة سلوكات الناس التي انحطت وما شابها من خنوع وذلة...إلخ.

أما البنية الثانية المركزية في بناء القصة لدى الكاتبة فتتمثل في الاسترجاعات والاستذكارات في صورة بنية موازية لبنية الحدث (الحاضر) الآني (سرقة القلادة). تبدأ البنية الاستذكارية بالجملة التالية : "ذلك الشارع شارعي، وتلك الأرض أرضي. منذ ثلاثين عاما وأنا أتنفس هواءها أبتل جذلى بأمطارها [..] عندما فتحت عيني بأحد البيوت الواطئة التي تقع عند نهايته وجدت بعض الناس يسمونه "طريق دار العجائب" ..." ص(16).

البنية الاستذكارية مهمة جدا على مستوى إضاءة النص القصصي. كما أنها تسمح للقصة بأحداثها وشخصياتها أن تتوسع وأن تنزاح عن المسار الأول الذي يشد القارئ إلى المتوالية الحكائية ذات الطابع الحدثي التقليدي. لأن القصة في بدايتها كانت تقوم على الراوي المهيمن والعالم بكل شيء والمتحكم في بناء القصة فلا يغفل على جانب من جوانبها العامة. وأهم ركيزة تساعد القاص على إغناء النص القصصي وعلى نمائه: "الأحداث القصصية". وهذا يعود إلى أهمية الحدث الصحافي والسياسي في الحياة العامة، وإلى أهمية التاريخ كمادة حكائية سردية لبنتها الأساس الحدث المباشر والوقائع المثيرة والعنيفة. تلك التي تهز كيان المتلقي وتثير فيه الغرائز وتشبع فضوله بالإضافة إلى نموذج شخصية البطل.

والقاصة تكسر هذا الأفق لدى القارئ بخلقها فجوة لاستذكار، واللعب على الزمان والذاكرة. فالحدث المركزي لواقع الآن، والذي يتمحور حوله الحكي ليس مادة سردية فقط بل له أهداف وغايات، وله استنتاجات هي أطروحة القاصة ومشروع القصة. ويتمثل ذلك في مقارنة الحاضر (الحدث الآلي القصصي) بالماضي الذي يسكن الذاكرة، فيصعد بقوة لاستذكار لينعكس الخلل.

إن المقارنة بين الحاضر والماضي تصل إلى استنتاج حقيقة واحدة صارخة هي: اختلال القيم وتحولها من قيم الشهامة والذود عن الكرامة الإنسانية إلى الخسة والذل. ويتمثل ذلك في قصة "طريق دار العجائب" من خلال استرجاع حرب البسوس. كيف قامت الحرب عقودا من الزمان من أجل ناقة في ظاهرها لكن من أجل الكرامة الإنسانية في عمقها. بينما أهل الحي وقفوا مكتوفي الأيدي، ولم تسعفهم قدراتهم سوى على تثبيط عزيمة الشخصية المتمسكة بحقها في استرجاع قلادتها الثمينة (هدية الزوج) ومن عزيمة العامل الذي دفعته شهامته للتدخل لولا التدخل السلبي للمتفرجين. يقول النص: "يندفع أحد الصبيان العاملين في ورشة للميكانيك لنجدتها فيمسك به بعض الرجال قائلين بنبرة هي أقرب إلى الضعف منها إلى الحكمة. - أتريد أن تدفع بنفسك للهلاك ؟ اتركها وشأنها إنها المسؤولة وحدها عن عنادها" ص(13).

إمعانا في ترسيخ هذه الصورة المشوهة للتحول تضع القاصة علامة استفهام كبيرة حول شخصية الشرطي الذي

طمع في القلادة، وكأن اللصوصية أوجه مختلفة ومتدرجة من أسفل إلى أعلى. يتحكم فيها الجشع الإنساني والطمع الذي يذل النفس البشرية. تضع القاصة ذلك في الحدث الختامي الذي يشكل البنية النهائية للقصة، يقول النص: " - لا تقلقي، سنستمر في البحث عنه.

"فهمت المسألة على نحو مختلف، خزنت غيظها وغادرت مركز الشرطة، اختفت في الطرقات الداخلية المؤدية إلى ذلك الشارع الطويل تهرأت القصاصة بين أصابعها المتعرقة. فتحت قبضتها وقلبتها باستهزاء ثم لم تلبث أن فتتها إلى أجزاء صغيرة ونشرتها في طريق "دار العجائب" ص(24).

السارد:

تناوب القاصة في قصصها بين نمطين من الساردين: السارد الذي يحكي بصوت محايد ينقل الأحداث التي تقع ووقعت للشخصية القصصية. وهو ساردٌ منتشر في القصص التقليدية. والسارد الثاني مشارك، ويمثل صوت الشخصية القصصية. يحكي هواجسها ووقائعها وخصوصا الاسترجاعات والاستذكارات التي تتوسط وحدتين حكائيتين ومتواليتين سرديتين. متوالية "الحدث الإخباري" و"الحدث الختامي". وهما معا يكملان القصة. إن صوت السارد المشارك وصوت الشخصية القصصية في آن يعتبران صوت الذاكرة الذي يضيء النص القصصي من خلال المقارنة بين الحاضر والماضي، والقيم المثلى، والقيم المستحدثة

الطارئة، وتبدل السلوك العام والخاص للناس والمجتمع. لكن التبدل، كما في جل الكتابات العربية، يتقهقر ولا يتقدم. ومن ثمة يصبح السارد بنوعيه ضرورة في الكتابة. فلا بد من سارد محايد لا يبدي رأيه ولا موقفه بل يقوم بوظيفة الكاميرا اللاقطة للمشاهد والأحداث. ولا يقف دور السارد المحايد عند هذا الحد بل يقوم بالترميم بين الأجزاء المتشظية من الحكاية (مادة القصة). ويعرض الأحداث وخصوصا الحدث الإخباري في مفتتح قصص مجموعة الشارني.

أما السارد المشارك فإنه لا يرمم القصة بل يرمم النص (الخطاب القصصي)، بإضافة متواليات سردية، وبنيات حكائية كبنية الاستذكار والاسترجاع. ثم يقوم السارد المشارك بتقريب المسافة بين السارد والشخصية القصصية المحورية، والكاتب الموضوعي الواقعي، وبالتالي التأثير على المتلقي وتحويل السرد من المنطقة الصفر (الحياد) إلى منطقة أكثر حيوية وتحولا وفاعلية (الحكي السيرذاتي). أو الانتقال من ضمير "هو" إلى ضمير "أنا".

إن السرد في قصص رشيدة الشارني يراوح بين السرد المحايد والسرد الذاتي المتفاعل.

الشخصية القصصية:

من المقومات الحيوية في الخطاب القصصي إلى جانب الأحداث والشخصية القصصية التي تقع لها الأحداث وتُوقعُ بالآخرين الأحداث أو تنقل الأحداث إلى المتلقين. وقد دُرستْ الشخصية القصصية من وجهة نظر مناهج متباينة

ومتعددة وعمد أصحاب الرواية الجديدة إلى تفكيك سلطة الشخصية القصصية وتأثيرها فتحولت الشخصية الواضحة المعالم والصفات والوظائف والحالات النفسية مع الواقعية إلى مجرد حرف هجائي كما في رواية غسان كنفاني "عائد إلى حيفا". وقد تحولت إلى مجرد علامة دون محددات خارجية أو أوضاع اجتماعية. وكل هذه التغييرات لها منظرون في النقد الأدبي، والمقاربة النقدية الاجتماعية، ولها مسوغات معقولة ومقبولة نظريا وتطبيقا. فبعد الثورة الصناعية التي قضت على القوة العضلية للإنسان عقبتها الثورة التقنية التي استبدل فيها العقل البشري بالعقول الإلكترونية. ولخصت البنيوية كل ذلك مع روجيه غارودي تحت عنوان "البنيوية فلسفة موت الإنسان". وقد تحول الإنسان إلى سلعة وبخُسَ قدرهُ.

في قصص الشارني نمطان من الشخصيات القصصية متناقضان : شخصية إيجابية، وشخصية سلبية، جريا على طبيعة الصراعات الأبدية كصراع الخير والشر. لكن رشيدة الشارني تستجيب لطبيعة السرد، والأطروحة المركزية لديها. هناك الشخصية المتشبثة بأرضها وبقيمها وبالعدالة وبالكرامة، وبالحب والصدق. وفي مقابلها هناك الشخصية النقيض التي تنسلخ عن كل القيم وكل الالتزامات العليا والكبرى، وهي شخصيات مشوهة وبدون أصول، أنتجتها كالسلع المرحلة الجديدة وقد رفعت شعارا لها الضحالة والتفاهة وزوال القيم الجماعية المشتركة لصالح القيم الفردية والمصلحة الذاتية

والأنانية الجشعة والمريضة. هذه هي الأطروحة التي تقولها قصص مجموعة "صهيل الأسئلة". وليس غريبا أن تكون موضوعات القصص مندمجة في وقائع الحاضر: الحاضر العربي، والحاضر العالمي العولمي والدولي، وحاضر تونس. وهذا ما استوقفنا في كتابات نسائية معاصرة كثيرة مثل قصص سحر ملص من الأردن وهدية حسين من العراق، وخصوصا وبجرأة وحدة أكثر عند الكاتبة العراقية المقيمة بلندن سميرة المانع، ومن المغرب عند الكاتبة رجاء الطالبي.

إن الشخصية القصصية في قصص رشيدة الشارني تعلن عن موقفها من القضايا الراهنة. وهنا كذلك تصور الشخصية القصصية حالة التذبذب في المواقف من القضايا إما بالتمسك والمحافظة على ما كان والاكتفاء به أو الهروب إلى الذاتية والمصلحة الآنية.

في قصة "طريق دار العجائب" تتقابل شخصية "المرأة" مع شخصية "اللص" وشخصية وموقف "جمهور المتفرجين" المتخاذل. تدافع المرأة بإصرار عجيب لاسترداد قلادتها، كرمز للمحبة وللوفاء، وكإرث أيضا. لكن الناس يتقاعسون عن أداء واجبهم الأخلاقي والاجتماعي. أما اللص فكائن أحدثه التغيير الطارئ على المنطقة، وزحف المدينة على الأراضي الزراعية والحقول الممتدة. في إشارة واضحة إلى الصراع بين قيم المدن وقيم البوادي؛ أي الصراع بين القيم الفردية والقيم الجماعية. بين الأنانية والتضامن والتكافل. بين الخسة والشهامة. بين الذل والنخوة...

في قصة "الله يحبني يا كريدو" يتجلى الصراع بين شخصية المهندس "حمد الشريف" وبين شخصية "الرئيس المباشر" في العمل الذي يصفه النص بالغباء والجشع والغلظة. أما شخصية المهندس فيدل عليها اسمها ولقبها "الشريف". ثم العنوان "الله يحبني" أي أن نجاته من ورطته وخروجه من بين الأوحال المتحركة كان استجابة لسلوكه القويم وإنسانيته التي تجلت في الحزن على صديقه الفقيد.

في "كابوس الساعة القادمة" تبرز القاصة قدرة الشخصية القصصية التغلب على الخوف وعلى حب الذات والتضحية من اجل الآخرين وقت الشدائد. يقول النص في حوار مقتضب بين الزوج وزوجته "نجاة": "يفتح زوجها عينيه على سعتهما مستغربا من تغير حالتها.

" - أتخرجين الآن ؟

- ليس بوسعي أن أرد أحدا جاء يطلب مساعدة حتى ولو قاما القيامة" ص(50).

تنسى نجاة مخاوفها جميعا، على زوجها، وعلى ابنها، وتنسى القلق الذي ساورها بمجرد طلب جارتها العون والنجدة. وهذه القيم مفتقدة لدى الشخصية الثانية السالبة. وهي القيم التي تبحث عنها القاصة وتسعى إلى إحيائها وترسيخها. وتقول ذلك صراحة حينا، وحينا آخر من خلال التركيز على النقيض "القيم السالبة". وهكذا في باقي قصص المجموعة القصصية "صهيل الأسئلة".

إن السرد عند المرأة العربية المعاصرة مشحونة بالقيم وشديد الحساسية تجاه ما يقع في العالم من حولنا، سواء العالم الآخر الجديد والمتقدم أو العالم الذي نعيش فيه. ولعل السرد عند المرأة العربية سيظل المرجع الأساس لدراسة التحولات الاجتماعية والفكرية والسلوكية في المجتمعات العربية الحديثة لأن المرأة لا تتحكم فيها الإيديولوجيا السياسية بل تحركها الفطرة السليمة وعاطفة الأم الكامنة فيها والحاضنة الأولى للعالم.

إشارة:

* رشيدة الشارني : صهيل الأسئلة. قصص. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط1. 2002م.

المصادر

1. خناثة بنونة. الكتابة خارج النص. قصص قصيرة. المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان. طرابلس. الطبعة الأولى. 1984م.

2. حنان الشيخ. مسك الغزال. رواية. دار الآداب. بيروت. ط1. 1988م.

3. حنان الشيخ. إنها لندن يا عزيزي. رواية. دار الآداب. بيروت. ط 1. 2001م.

4. سحر خليفة. باب الساحة. رواية. دار الآداب. بيروت. ط 1. 1990م.

5. سحر خليفة. لم نعد جواري لكم. رواية. دار الآداب. بيروت. ط 1. 1988م.

6. رجاء الطالبي. شموس الهاوية. نصوص. منشورات وزارة الثقافة. الرباط. ط 1. 2000م.

7. ليلى الأطرش. صهيل المسافات. رواية. دار شرقيات. مصر. ط1 . 1999 م.

8. زهرة زيراوي. نصف يوم يكفي. قصص. مطبعة النجاح الجديدة. الدارالبيضاء.

9. لطيفة باقا. ما الذي نفعله ؟ قصص. منشورات اتحاد كتاب المغرب. 1993م.

10. هالة البدري. امرأة.. ما. رواية. دار الهلال. روايات الهلال. ط 1. 2001م.

11. عروسية النالوتي. تماس. رواية. دار الجنوب. تونس. 1995م.
12. سحر ملص. شقائق النعمان. دار الكرمل. ط 1. 1989م.
13. سحر ملص. ضجعة النورس. دار البشير. ط 1. 1991م.
14. سحر ملص. إكليل الجبل. رواية. دار النسر. 1990م.
15. سحر ملص. ممكن الصلصال. دار البشير. ط 1. 1995م.
16. سحر ملص. الشمعة والظل. دار اليازوري. ط1. 2000م.
17. سحر ملص. سفر الرحيل. أمانة عمان الكبرى. ط 1. 2001م.
18. محمد برادة. مثل صيف لن يتكرر. محكيات. الفنك، الدار البيضاء. 1999م.
19. هدية حسين. وتلك قضية أخرى. قصص. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط 1. 2002م.
20. سميرة المانع. شوفوني... شوفوني. رواية. دار الانتشار العربي. بيروت. ط 1. 2002م.
21. سمية رمضان. خشب ونحاس. قصص. دار شرقيات. ط ط. 1. 1995.
22. فوزية سلامة. الفراش الأبيض. رواية. ط 1. 1999م.
23. ربيعة ريحان. مشارف التيه. قصص. مطبعة فضالة. المحمدية. ط1 . 1996م.
24. رشيدة الشارني. صهيل الأسئلة. قصص. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط 1. 2002م.
25. فوزية شويش السالم. حجر على حجر. دار الكنوز الأدبية. بيروت. لبنان. الطبعة الأولى. 2003م.

المراجــع

1. تزيفيتان تودوروف. مقولات السرد الأدبي. ضمن مجلة (آفاق) لاتحاد كتاب المغرب. العدد المزدوج 9/8. 1988م.

2. محمد معتصم. النزعة الإنسانية في أعمال سحر خليفة الروائية. مخطوطة. 1991م.

3. محمد معتصم. البنيات الدلالية في شعر مريد البرغوثي. مخطوطة. 1986م.

4. محمد معتصم. سؤال الثقافة والمثقف. ضمن مجلة (فكرة ونقد) المغرب. العدد 47.

المرجع بالفرنسية :

1. S.Freud. Psychanalyse (Textes choisies par Dina DRAYFUS). PUF. 1965. Paris.

2. Gerard GENETTE. Figures III. Ed. Cèrès. 1996. Tunis.

3. Dr. Pierre SOLIGNAC. Les dépressions. Les comprendre pour les combattre. Encyclopédies & connaissances. ED. HACHETTE. 1985.

4. Marthe Robert. Roman des origines et origines du roman. Ed. Bernard Grasset. 1972.

5. Joelle Gardes-Tamine et Marie Claude Hubert. Dictionnaire de critique littéraire. Ed. Cérès. Tunis. 1998.

6. D. Maingueneau. Eléments linguistique pour le texte littéraire. Bordas. 1986.

الفهرست


مطبعة النجاح الجديدة
الدار البيضاء



تكسير خطية الحكي أو المتوالية الحكائية كان من نتائج التحولات التي جاءت بعد الهزيمة والضربات التي تعرض لها العقل العربي حتى يستفيق من الأحلام الوردية. وامتد ذلك إلى الراوي والشخيصة الروائية المحورية، والحبكة، ونمط الحديث. وامتد إلى الوظائف والمقاصد. وكسر نمطية اللغة. التي كان يعتقد أنها بكر لا عيوب فيها. فأصبحت اللغة الروائية الآن هجينة ما دام الواقع الذي تُعبِّرُ عنه، ومن خلاله، يقوم على عدم الانسجام (التفكيك). وذابت الشخصية النموذجية في صهد الشخصيات العادية والمألوفة في الحياة دون تلوين أو تزييف. ولم يبق للراوي تلك السلطة الضمنية التي ترهب القارئ وتخضعه لمنطقها الصارم. بل أصبح الراوي يمتلك معرفة مماثلة لقدراته التي حددها له الكاتب الموضوعي. ورسم لنفسه حدود تدخله في الشخصيات وترتيب الأحداث واكتفى بتقديمها وذكر ما يعرفه دون غلو. وكسَّرت الاستذكارات زمنية الحكي التقليدي وبالتالي تكسرت معه منطقية الحكي (الحبكة).

محمد معتصم

50 د.